
LUNES DE REVOLUCION



director: guillermo cabrera infante

subdirector: pablo armando fernández

director artístico: raúl martínez

portada: josé lucci

fotos de mayito y leroy maclucas

este número ha estado al cuidado
artístico de miguel cutillas

número 110, junio 19 de 1961.

por CALVERT CASEY



Dos horas y quince minutos antes de que cayera la primera bomba producto de la fisión del átomo de hidrógeno, y de que su revestimiento exterior de cobalto estableciera contacto con el alero de una casa baja situada en la primera fila de manzanas de casas, contadas a partir de las últimas instalaciones portuarias, generando un calor equivalente a la energía térmica registrable en el núcleo del sol, y esparciendo en un centenar de kilómetros a la redonda billones de partículas de estroncio que quedarían suspendidas en el aire durante algo más de cinco, aunque sin llegar a las seis décadas, impidiendo el crecimiento de la vida animal y vegetal, el anciano volvió a contar la pequeña suma de dinero de que disponía para sus necesidades más perentorias, en realidad las únicas que tenía. Algo más de un minuto antes —nunca estaba al tanto de la hora— un reloj había dado las dos.

Por tercera vez, extendió sobre la cama los pocos billetes que poseía de la denominación más baja en circulación —hacía varios años que no llegaba a sus manos un billete de la inmediata superior— las monedas de plata, algo más abundantes, y la pequeña calderilla de níquel y cobre. Levantó el periódico que descansaba sobre la almohada y lo depositó con el mismo cuidado que ponía en todos sus gestos sobre la cómoda situada próxima a la puerta, pero no lo bastante lejos como para que, llegado el momento, pudiera colocarlo sobre la mesa sin tener que levantarse. Evitaba, sobre todo, los movimientos bruscos. Esta precaución la observaba con sumo cuidado desde su primera visita a un médico, veinticuatro años antes, y más cuidadosamente aún observaba la advertencia de no abusar de las escaleras, sobre todo las que excedieran de 68 peldaños, que él mismo había fijado como máximo toda vez que el número de peldaños de la escalera que conducía a la habitación de un amigo que vivía al otro extremo de la ciudad, al que solía visitar, —si bien nunca más de dos veces por año—, más el número de peldaños que debía subir de regreso a su habitación, sumaban 68. En las pocas salidas que efectuaba durante el resto del año, trataba siempre de que su paso no se viera obstaculizado por los peldaños de una escalera, y si así sucedía, o bien desistía de la visita, o si llegaba a efectuarla tras largos debates consigo mismo, regresaba a su habitación grandemente contrariado, pues siempre debía tener en cuenta los 29 peldaños que inevitablemente tendría que subir para poder regresar a su habitación.

De naturaleza excesivamente impresionable, el anciano había abandonado veinte años atrás un empleo, cuando aún era joven, por el gran temor y la tortura que le causaban los 68 peldaños que debía subir todos los días para llegar al centro de su actividad (y es aquí donde debe encontrarse el origen del límite permisible de peldaños, que a primera vista pudiera parecer caprichoso). Con ese motivo, sus ingresos se vieron grandemente mermados. Pero estaba persuadido de que el seguir al pie de la letra las recomendaciones del médico, había prolongado su vida todos estos años, y pensaba con satisfacción en que el facultativo había fallecido varios años antes. Lo habían encontrado muerto en el tercer rellano de la escalera que conducía a la habitación de un paciente.

Terminó de contar la moneda menuda y la agrupó cuidadosamente, sin abandonar el sillón, a un extremo de la cómoda, en grupos de a diez, de a veinte, de a treinta, de acuerdo con una tabla de gastos previstos por anticipado que llevaba minuciosamente anotados en una hoja de papel cuadriculado que en todo momento descansaba sobre la mesa de noche. Gozaba de perfecta salud, pero siempre se cuidaba y se sentía íntimamente seguro de que su buena salud se debía al exacto método con que había organizado su existencia. Inquilinos más jóvenes que compartían habitaciones contiguas a la suya lo compadecían creyendo que sufría de soledad y muchas veces venían a conversarle, pero siempre acababan por molestarlo y fatigarlo porque hablaban continuamente y en voz muy alta, y apenas se detenían en el tema de las enfermedades, que tan ampliamente él podía tratar con su prima segunda. A los pocos minutos de conversación acababa por despedirlos pretextando la necesidad de reposo.

Se sentía particularmente contento. La semana anterior ha-



bía excedido el total permisible de peldaños subidos debido a una contrariedad inesperada: la muerte de un antiguo colega, de recursos demasiado magros para poder pagarse el tendido en una funeraria moderna con ascensor. Terminó la semana haciendo cálculos desoladores sobre los amigos que le quedaban vivos que podrían pagarse una funeraria con ascensor pues, como él, todos eran demasiado pobres y tendrían que ser tendidos en sus habitaciones, casi siempre aledañas a azoteas muy empinadas por ser la de más reducido alquiler, o situadas en pisos altos, o en funerarias pobres sin ascensor. Pudo pasar medianamente bien el domingo al recordar que el más anciano de sus amigos vivía en una casa de bajos en la parte antigua de la ciudad.

Pero los cálculos de esta semana excedían las posibilidades más optimistas. Sumó los peldaños subidos en el curso de la misma y comprobó con inmensa satisfacción que no excedían el límite de los 62, incluyendo claro está los del portón de acceso, que aunque comprendía claramente que no podrían considerarse propiamente como peldaños puesto que no eran más que los escalones de acceso a un edificio, de poca alzada y fáciles de subir, últimamente, después de un prolongado debate y de transcurrir mucho tiempo durante el cual no se había decidido a considerarlos como peldaños propiamente dichos, venía anotándolos como tal en la cuenta de la semana. Era el mejor resultado obtenido en largo tiempo y la cuenta era clara: 58 de regreso a su habitación, en las dos salidas de la semana,más los cuatro de acceso al edificio, eran los 62 que arrojaba su cálculo. Ahí estaba, todo muy claro, puesto que los números no mentían. Anotó cuidadosamente la cifra con un leve suspiro de contento, guardó la pequeña libreta que destinaba a este menester en la gaveta de la mesa de noche y sin ponerse de pie, se pasó la mano por la frente con un pequeño gesto de cansancio. Luego dejó el sillón con cierta lentitud y pasando el cerrojo a la puerta de la habitación, se dirigió lentamente hacia el lecho. Pocos segundos después, dormía profundamente.

Con paso muy rápido, pero sin poder dejar de bajar peldaño por peldaño porque sus piernas eran aún muy cortas y no le permitían bajar de uno en uno como todo el mundo, abandonó el edificio balanceando una maleta donde parecía llevar libros, demasiado grande para él pero que sin duda lo ayudaba a conservar el equilibrio al descender (no era probable, además, que fabricaran otra más pequeña). En la mano izquierda llevaba un cartucho de papel con merienda. Rápidamente, pasó junto a las piernas de dos hombres que subían las escaleras. Tan pequeño era aún que los hombres no lo advirtieron. Al llegar a la calle miró hacia una ventana del tercer piso del edificio. Alguien hacía señas con la mano. Depositando la maleta en el suelo, contestó al saludo y a las ruidosas advertencias de que tomara precauciones al cruzar la calle. Luego continuó su camino equilibrándose con el peso de la maleta e impulsándose con ella para ganar tiempo, porque el timbre de clases iba a sonar de un momento a otro y lo habían citado por puntualidad.

Tenía el pelo muy negro y peinado y la cara muy lavada. Como se había entalcado rápida y torpemente luego que lo acabaron de bañar, el talco, al entrar en contacto con la piel húmeda y acabada de lavar, se había convertido en grandes manchones blancos sobre el cuello y las orejas. Toda su persona exhalaba un aire de gran limpieza y pulcritud. Tenía bellísimos ojos negros y las pestañas largas, y la piel delicadamente quemada por el sol del verano. La pequeña figura dobló la esquina y desapareció.

Con la brusquedad inconsciente de los que duermen, se llevó la mano al pecho y tiró con impaciencia de la camisa. El único botón saltó, desgarrando ligeramente el encaje, y fue a esconderse entre la sábana y las almohadas, y la camisa, al abrirse, dejó al descubierto en toda su amplitud los senos y parte del vientre. El hombre que dormía a su lado se despertó. Acababa de quedarse dormido y había soñado que la veía desnuda completamente, como a él le gustaba contemplarla mientras ella protestaba débilmente, incapaz de defenderse de sus exigencias, suplicándole que entornara la ventana en un acceso inexplicable de pudor, y acabando por cubrirse los ojos para tapar su desnudez. Al despertar, su sueño terminó bruscamente, pero al contrario de lo que siempre sucede, se encontró con que la realidad era aún más hermosa. Sonrió. En aquel instante tenía la facultad maravillosa de elegir entre proseguir su sueño o mantener la realidad, o sea, mudar de sueño. Podía cerrar los ojos, aún pesados por el dormir reciente, y reanudar el sueño interrumpido, o podía abrirlos y contemplar, sin pensar en nada más que en los dos senos completamente desnudos. Se sintió dueño de posibilidades infinitas, pero a diferencia de aquellos otros momentos de violenta excitación sexual sintió que las posibilidades esta vez no lo ahogaban, ni lo exasperaban obligándolo a la acción. Podía extender la mano y hacerla reposar levemente sobre la piel desnuda. O podía seguir contemplándola porque nada le obligaba a hacerlo. O podía también volver a cerrar los ojos y reintegrarse a su sueño, seguro de que al despertar la forma exquisita estaría allí, las finísimas venas azules cambiando imperceptiblemente de tono bajo la piel donde reposaba la luz del mediodía, encendiéndola o velándola a capricho de las nubes. La gama de posibilidades lo estremeció, sin llegar a hacerlo salir de su profunda dicha en que la conciencia aún no se había abierto paso del todo.

Pero no hizo ni lo uno ni lo otro. Se limitó a mirarla. Se había quedado dormido completamente desnudo, para mitigar el calor excesivo del mediodía. Su cuerpo no rozaba ninguna parte del de ella, pero sentía llegar hasta su piel el calor que emanaba de la piel de ella, unido a un olor a sudor fresco y vagamente perfumado que acudía hacia él en suaves oleadas desde la mujer que dormía. Rompió su inactividad para aspirar con dos o tres inspiraciones profundas el olor del cuerpo dormido a su lado. Luego volvió a respirar normalmente, tratando de no hacer el más ligero ruido para no despertarla y de no mover un solo músculo de su cuerpo. Ella parecía inmune al calor que subía del asfalto de la calle y penetraba por la ventana entreabierta. Estaba seguro de que si la rozaba, su piel le produciría una sensación de frescura y de fragancia tibia y olorosa, como si el agua lo hubiera tocado sólo instantes y no horas antes. Viéndola así, separada de su cuerpo, rendida, aletargada en un sueño que hacía subir y descender sus senos con un ritmo profundo, pensó que no le pertenecía a él ni a nadie, que podía flotar sola indefinidamente en el espacio, exquisitamente libre y pura, despidiendo aquel hálito de bienestar que le hacía cerrar los ojos en lo más estrecho de sus abrazos amorosos con una sensación de hondo sosiego. Pensó que el cuerpo de ella reposaba a pocos centímetros del suyo, pero que en realidad estaba suspendido en la atmósfera deslumbradora de la tarde. Sintió una sensación terrible y pasajera de anguastia al pensar que un día podría dejar de reposar junto al suyo, pero su proximidad le hizo olvidar rápidamente sus temores.

No era la primera vez que, contemplándola desnuda a su lado se sentía invadido por aquel mismo pánico provocado por la sola idea de que algún día ella podría negarse y su cuerpo quedar separado del de ella para siempre y enfrentado a la dura inmovilidad de las cosas que llenaban la habitación y no respiraban ni despedían olor alguno. Una simple negativa de ella (ni siquiera sabía dónde vivía) y él quedaría inerme sobre el lecho, cercenado de las fuentes de placer y de paz para toda la eternidad. Dos horas antes, ella había dejado entender que las entrevistas debían terminar, sin explicar exactamente por qué. Trazó en pocos segundos un plan completo para desaparecer con ella de la ciudad, pero lo descartó con cierta amargura al recordar el contenido exacto de los bolsillos de su pantalón. Se sintió enrojecer cuando recordó que en una ocasión ella había tenido que deslizarle dinero en el bolsillo de la camisa para que pudiera pagar el módico precio de la habitación del hotel. Luego le había hecho bromas sobre su pobreza, bromas dichas suavemente, sin la menor intención de reproche, musitándoselas al oído, pero que habían coincidido con momentos de profundo arrobamiento amoroso por parte de él, cuando el roce de su cuerpo contra su pecho le había arrancado exclamaciones y suspiros ahogados, muy cercanos al llanto.

Instintivamente escondió la cara en la almohada con un mo-

vimiento algo brusco, que no pudo impedir. Ella volvió a moverse y se ladeó, alzando una rodilla que luego dejó caer sobre la otra, con un desplazamiento torpe y opulento de los muslos.

Para olvidarse del momento, que para él había sido supremamente humillante, recordó que había sido ella la que buscara y casi forzara la relación, con una premura que en un primer momento a él le pareció extraña y que luego terminó por vencerlo y ahogarlo como la tibieza de su cuerpo. Su arma de conquista, porque en realidad él había hecho muy poco, había sido una franqueza a la que él no estaba habituado y que lo desconcertó desde el primer momento.

Sin alterar el tono de la voz, y mirándole fijamente a los ojos, ella le contó desde la primera entrevista que tenía dos hijos pequeños y que su marido era un hombre joven como él y que podían tomar otro café juntos al día siguiente, en el mismo lugar. El no supo qué contestar. Tenía la sensación de que en su vida acababa de penetrar un cuerpo extraño que podía destruirlo o hacerlo vivir eternamente. Olvidando la vieja atribución de conquistar que atravesando los milenios había llegado hasta él con las demás de su sexo, se rindió de inmediato, y nunca pudo recordar bien cómo habían llegado a su primer acto de amor, que para él tuvo algo de deslumbramiento.

Entreabrió de nuevo los ojos y los dejó reposar en ella largamente, abrazándola toda con la mirada. Volvió a sentir la angustia opresora que le producía la sola idea de no estar junto a ella, pero el espectáculo que se ofrecía ante sus ojos, los detalles devastadores de su cuerpo rendido fueron esta vez más poderosos que la angustia. Sintió que la sangre le afluía hacia los muslos, primero lentamente y luego con un latido incontenible. Pero aplazó con voluptuosidad el instante de tocarla, tranquilizado por la bienhechora sensación de eternidad en que suele envolvernos la primera oleada de erotismo, sintiendo que el tiempo era suyo.

Apagó con un gesto de cansancio otro cigarro. Se sentía particularmente impaciente y nerviosa. Solía sufrir esas crisis, sin duda pasajeras, pero que últimamente se repetían demasiado. Trataba de alejar lo más posible el momento en que tendría que recurrir a los sedantes para poder atravesar estas horas de prueba. La cara exasperante del médico tenía algo que ver con todo esto. Había pasado revista a los enfermos, quince minutos antes y al cruzar frente a su cama le hizo la misma pregunta que ella sabía que no significaba nada, y que al formularla él pensaba en las respuestas del enfermo anterior o en el estado del siguiente. Un día hizo la prueba y no le contestó, y él le hizo el mismo saludo formulista con que daba por terminada sus brevísimas visitas, sin percatarse de que de parte de la enferma no había habido respuesta. Así fue como pudo comprobar que las preguntas de él eran mecánicas y las respuestas que ella daba nunca eran escuchadas.

Sintió una ira sorda, que la convicción de que los médicos también tienen dificultades no logró apagar, seguida por la familiar sensación de angustia y por un ligero acceso de temblor entre los hombros. Estuvo a punto de llamar para pedir el sedante que estaba autorizada a emplear cuando quisiera, pero logró vencer la tentación. A medida que con desesperante lentitud se iba acercando la fecha de la liberación, las crisis eran más frecuentes. Tenía la certeza de que, si cedía a la necesidad de los sedantes, toda la exasperación acumulada en los últimos dos años estallaría de pronto y ya no tendría otro remedio que utilizarlos continuamente hasta que pudiera abandonar el lugar.

Con un esfuerzo de los dos brazos desplazó la pesada costra de yeso que había sido blanca y que el tiempo y el hollín iban tornando de un desapacible color grisáceo. De ese modo pudo alcanzar, varios centímetros más allá del lugar que había estado ocupando, una zona más fresca de las sábanas, lo que le produjo una agradable aunque pasajera sensación de alivio. Su respiración se hizo más reposada.

Pero la sensación de frescura trajo consigo el escalofrío familiar y cada vez más frecuente que le recorría la espalda a medida que se acercaba el momento inevitable, distante aún varias semanas, en que el hombre corpulento que parecía dedicarse exclusivamente a esos menesteres, armado de martillo y escoplo, vendría a liberarla del encofrado que la inmovilizaba para que las gruesas manos del médico, que en lo adelante volvería a prestar atención a sus respuestas, pudieran volver a penetrar profundamente en su cuerpo y comprobara si uno de los fémures, desalojado muchos meses antes de poder ser ubicado nuevamente, había quedado debidamente fijado en su cavidad, y quizá con ligeros y cautelosos tirones comprobara la firmeza del injerto, aún sonrosado y tierno, que sólo en esos momentos comenzaba a solidificarse dentro de ella, un poco más acá de donde había sido preciso insertar el extremo para hacer que descansara más naturalmente en la depresión del coxal, pero algo más de un centímetro más allá del trocánter mayor, cuidando de no lastimar el ligamento redondo, que debería mantener unidas ambas estructuras y soportar el peso del cuerpo cuando nervio, tendón y músculo iniciaran torpemente la locomoción que —por otra parte— jamás llegaría a ser perfecta.

¿En qué momento, durante la acumulación de largos meses convertidos en años, el hombre había impedido la formación del más ligero coágulo para que el periostio que revestía el fragmento extraño que acababa de insertar para siempre en su cuerpo se uniera al que revestía los dos extremos expuestos por primera vez a la luz por el prolongado y terco trabajo de la fresa, de modo que pudiera continuar nutriéndolo indefinidamente? Para distraerse solía pensar en aquel nuevo huésped de su cuerpo, traído posiblemente del otro extremo de la ciudad e incrustado luego que la fresa terminó su paciente y chirriante labor. ¿De qué otro cuerpo procedería? ¿De dónde y en qué momento debió ser separado y cuidadosamente preservado para evitar la muerte de las células?

Jugaba a menudo con la idea para impedir la llegada de lo que verdaderamente temía: la primera oleada de odio, a la cual seguiría la segunda y la tercera y la cuarta y todas las demás, que sólo un agotamiento atroz podría detener. El mismo odio que la hacía permanecer silenciosa en cada visita de los familiares a los que debía agradecer la vida y sólo agradecía una infinita capacidad para una violencia que incapaz de aflorar a la superficie se revolvía dentro de sí y la devoraba. ¿Debía verdaderamente agradecerles la vida? ¿Acaso le habían consultado sobre el dudoso honor de transmitírsela?

Paseó la vista en torno, abarcando con la mirada el paisaje ya muy familiar del vasto aposento y del mundo que la rodeaba, del cual formaba parte tan estrecha que le parecía imposible que alguna vez pudiera llegar a separarse de él. La vista que se ofrecía a sus ojos era el mejor antídoto contra sí misma. Era la hora en que ese mundo se inmovilizaba con la pesadez del mediodía, y el esfuerzo de reconstruir la vida parecía derrotado por el calor opresivo que penetraba desde la calle, limpia de sonidos. Un sopor invadía los cuerpos que si lograban rebasar esta hora se acercarían imperceptiblemente al punto exacto en que se detendría su decadencia y se iniciaría su restauración. En cada una de las camas alineadas junto a los dos muros se repetía el mismo proceso. Había dedicado tardes enteras a observar el trayecto de ida y regreso reflejado en los rostros dormidos de cada uno de los ocupantes de las camas.

Más allá, al otro extremo del salón, había rostros cuyos ojos permanecían cerrados o contemplaban el vacío de muchas tardes como ésta. Examinó desde su observatorio todos los cuerpos yacentes en las posiciones absurdas en las que sólo un equilibrio prodigioso había podido desterrar por breves momentos el dolor, y otro equilibrio igualmente prodigioso y delicado había logrado detener la muerte. Afortunadamente, los nuevos hallazgos científicos habían eliminado de éstos y parecidos lugares el penetrante olor a desinfectante que en otros tiempos solía caracterizarlos. Una mosca vino a destruir la asepsia y el silencio casi perfectos de la sala, pero sin que lograra arrancar a sus ocupantes, furiosa e inconscientemente ocupados en vivir, más que un quejido ocasional, que no debía interpretarse por necesidad como provocado por el dolor, o la súbita y casi imperceptible contracción de un nervio.

Su felicidad tenía tres semanas y cuatro días de duración, exactamente el tiempo transcurrido desde aquella mañana, para ella maravillosa, en que el bibliotecario de día se había inclinado sobre la almohadilla de tinta y había muerto. Cuando le levantaron la cabeza para indagar la causa de su inmovilidad, ella vio, porque había acudido a los gritos de dos lectores ubicados cerca de él, que la mitad izquierda de la frente y parte de la sien, que reposaba sobre la almohadilla, estaban cubiertas por una gran mancha húmeda color violeta rojizo, y que lo que en un principio se creyó tumefacción producida por la rotura de los vasos más externos, pronto pudo comprobarse que era tinta de la almohadilla que lo había marcado a él con el mismo color violeta rojizo con que él marcara montañas de papeles que, colocados unos encima de otros junto a las paredes de la habitación, hubieran llegado a oscurecer la pieza.

Su sensación de libertad y contento excedía todas sus aspiraciones. Le costaba trabajo habituarse a ella, y cada mañana penetraba en el vasto salón con una ligereza inesperada, que el paso de los días y la reiteración de la euforia no mermaba en lo absoluto.

El súbito colapso de los hombros y la aparición de la mancha de tinta sobre la frente había tenido la virtud de invertir para ella las causas del placer y el dolor. Aquel otro episodio, que nadie recordaba y que ella había tratado paciente e inútilmente de olvidar, se había convertido en un incidente deleitoso, que ella rememoraba tratando de reconstruir detalles perdidos que escapaban a su memoria, y creando en su defecto nuevos detalles imaginarios que enriquecieran la lejana y terrible escena cuyos contornos más precisos el paso del tiempo había diluido con mortificante inoportunidad. Incapaz de recordar los rasgos de todas las caras que se habían alzado de los libros, pálidas y estremecidas ante la súbita violencia que las obligó a suspender instantáneamente la lectura (los párpados inmovilizados por el inaudito estallido), las fue reconstruyendo extrayéndolas a su antojo del largo desfile de rostros que habían pasado ante ella, susurrando fórmulas destinadas a preguntar o a agradecer, y situándolas en la sobrecogida y siempre cambiante audiencia, que en los períodos en que más flagelante era el recuerdo ella extendía hasta más allá de los confines de la hemeroteca, algo más retirada.

Volvió a reconstruir la escena de la conmoción, exagerando con no poco placer la intervención del bibliotecario de día, que si en los años inmediatamente posteriores al suceso ella había tratado puerilmente de disminuir, en las últimas tres semanas había agigantado más allá de toda prudencia, de modo que al afluir una mayor cantidad de sangre hacia su rostro y su cuello, ya muy estragados —lo que sucedía siempre que, conscientemente o no, rememoraba la escena atroz— el recuerdo del golpe seco de la cabeza al chocar contra la alhomadilla e inmovilizarse para siempre trajera consigo una distensión de efectos mucho más placenteros, que repetida acabaría por hacer desaparecer la antigua impresión, largamente acumulada por el terror y el odio.

De haberse podido interrogar a la estacionaria segunda (la clasificación por categorías, establecida por él, obedecía a un simple orden de antigüedad) sobre el alcance exacto de la con-

moción, la buena mujer hubiera declarado que, en un acceso de violencia inesperado en alguien de tan reconocida dulzura, el bibliotecario de día había proferido un grito estentóreo y terrible contra la estacionaria primera por una falta que, de haberse llevado el asunto al director, hubiera sido, casi sin lugar a dudas, calificada de leve. Pero la estacionaria segunda había cambiado de turno poco después, luego se había casado, e instalada en una localidad muy distante de la ciudad se preparaba a saludar la llegada al mundo de su segundo nieto. Y por otra parte, su versión no hubiera bastado a explicar los frecuentes accesos de llanto que solía sufrir la estacionaria tercera, ni la frecuencia con que el personal de día solicitaba cambio de turno. ¿Cómo, pues, fijar responsabilidades si la estacionaria segunda se hallaba tan distante y la estacionaria tercera había solicitado y obtenido su jubilación?

El público había comenzado a colmar la calle, arremolinándose en las bocacalles para dejar paso a los vehículos y transitando con rapidez por la acera, entrando y saliendo de los establecimientos, pero sin prestar la menor atención a la angosta entrada que señalaban una flecha, una mano con el índice muy largo y un cartel que decía: Hoy matinée hoy.

De pie en el extremo de la escalera que daba acceso a la sala, el hombre contemplaba melancólicamente el paso de la multitud, a la que ni los esfuerzos hechos por el rotulista esa mañana —que en su entusiasmo había desplegado sobre la fachada del edificio una gran bandera con el nombre de la pieza en letras inmensas, descolgándola desde la azotea con no poco peligro para su vida—, ni los dos o tres anuncios estratégicos que él, personalmente, había ido a insertar en los periódicos de la ciudad, lograban atraer. Mantenía el pequeño vestíbulo a oscuras hasta que subía el primer espectador, pero en la semitiniebla del recinto pudo ver que la encargada de la venta de billetes, con los codos apoyados en la mesa que hacía las veces de taquilla, sobre la que había dispuesto el talonario y la caja del dinero, dormitaba.

Volvió a clavar los ojos en la entrada, esperando el momento en que uno de los pies del primer espectador traspusiera el umbral, y una vez firmemente plantado dentro del edificio, el otro pie iniciara el ascenso. El primer espectador siempre era lo más difícil. Después de él, el segundo y todos los demás llegaban sin dificultades. El hombre recorría rápidamente el trayecto hasta el conmutador eléctrico, daba luz al vestíbulo, luego encendía la sala, alertando al mismo tiempo con su pequeña agitación a la taquillera, e iniciaba la sonrisa de íntima satisfacción que se repetiría con la llegada de cada nuevo espectador, hasta el momento en que, apretando un timbre oculto junto a la puerta de acceso a la sala, avisaría a los actores.

Pero hoy nada de eso ocurría, y tal vez no llegaría a ocurrir. Se obstinaba en la idea de que la suerte lo había abandonado. La semana anterior había sido necesario suspender dos funciones nocturnas pasando por la humillación de tener que devolver el dinero a los dos únicos espectadores. Transcurridos varios minutos, tendría que abrir la puerta que conducía a los camerinos y anunciar a los actores que la segunda matinée de la semana quedaba suspendida. Eso era lo más humillante, y por eso retardaba el momento en que empujando la puerta emprendiera la dolorosa vía hacia los camerinos. Echó un vistazo hacia el interior de la sala, totalmente a oscuras, para cerciorarse de que en un descuido suyo nadie había entrado desde la calle para instalarse subrepticiamente, cosa que, en el pasado, había sucedido más de una vez. Luego pensó en las noches en que se llenaba, y él tenía que ayudar a la taquillera, que no daba abasto a la demanda. Y si además de ser numeroso el público respondía favorablemente a lo que sucedía en escena, se establecía una misteriosa cadena de reacciones entre éste y los actores, y al terminar la noche todos abandonaban el lugar con una sensación de contento que quedaba flotando en el local hasta que él, que era el último en abandonarlo, apagaba las luces y cerraba tras sí la puerta de la calle. Las matinées nunca tenían el mismo éxito, pero existía un público de matinée y él insistía en que se le complaciera, en contra de la abierta y enconada resistencia de los actores.

Tardó aproximadamente dos minutos en completar su visión de las grandes noches, y luego imaginó la expresión que aparecería en el rostro de la primera actriz —expresión que sin duda ya estaba allí, esperándolo— cuando comenzara a anunciarle la suspensión de la matinée. Consultó el reloj. Las cuatro.

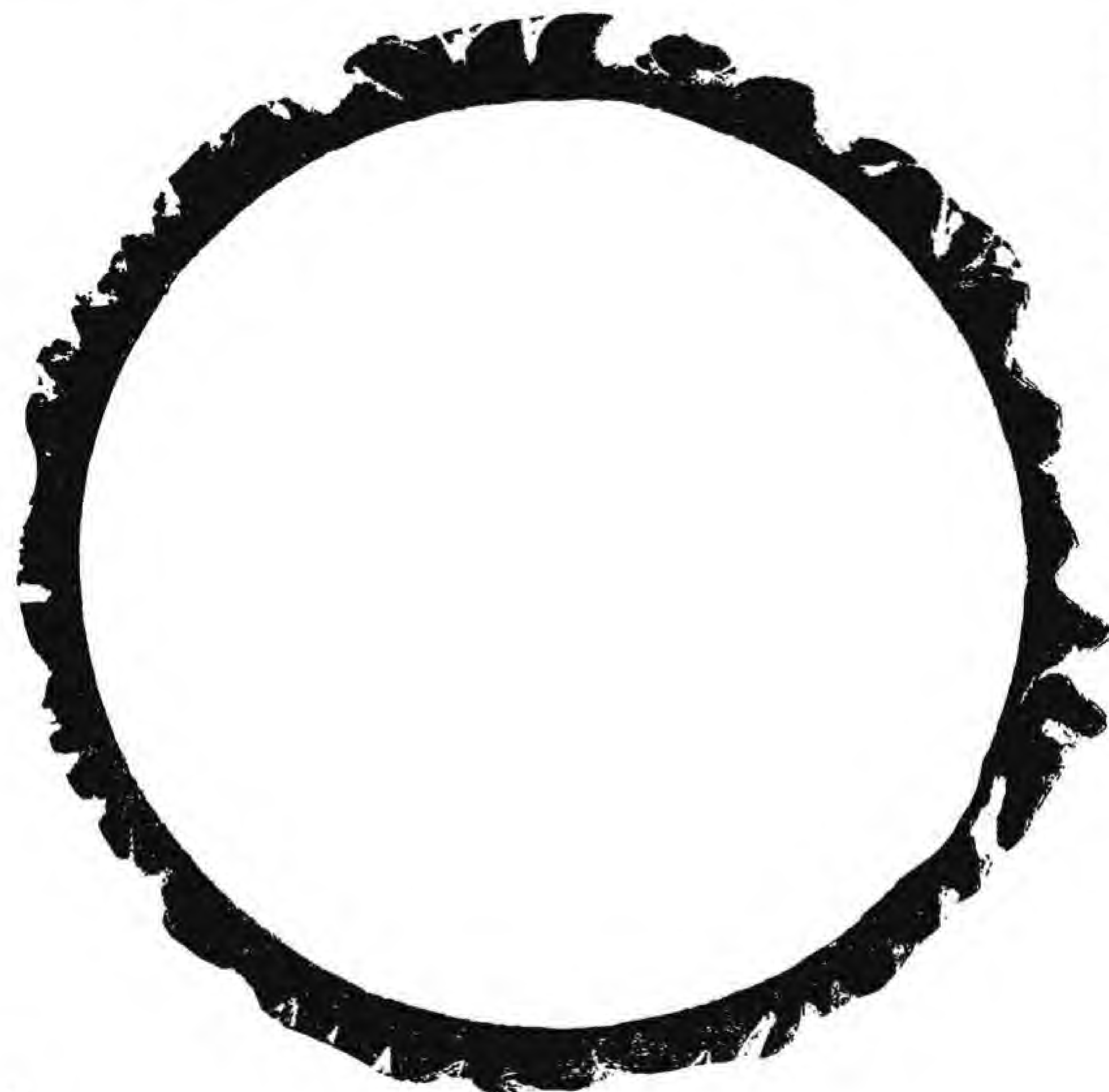
Se dio por vencido y lentamente encaminó sus pasos hacia la puerta de los camerinos. Lo sobresaltó un ruido que comenzó rápidamente a aumentar en volumen, y que en los primeros momentos él no supo reconocer. Se asomó al hueco de la escalera y al reconocerlo, su brazo derecho se dirigió al conmutador y, con un movimiento ligeramente convulso, hizo la luz en el pequeño vestíbulo. Muchos, incontables pies subían en tropel por la escalera. Su brusco movimiento tuvo la virtud de desperezar a la taquillera, que estaba completamente despierta cuando el primer billete se extendió imperioso hacia ella, en demanda de la primera localidad.

Después todo fue clamor, alegría, gozo. Apenas tuvo tiempo de pensar que el rotulista tenía razón y que además el público era un monstruo extraño y caprichoso. Lo único que pudo hacer fue sonreír, sonreír a cada nuevo espectador que penetraba en la sala, que se iba colmando rápidamente y que él iluminó a toda luz. Aprovechó un instante en que la corriente de espectadores se interrumpió (para volver a reanudarse), y apretó con cierta violencia el timbre de aviso para los actores, que sin duda arrancaría a la primera actriz de la lectura de la novela que ella solía traer para ofenderlo. Poco después cerró la puerta de acceso a la sala, aislándola de los ruidos de la calle. Consultó de nuevo su reloj. Eran las cuatro y quince. Recordó que adelantaba un minuto por día. Echó una última ojeada al interior de la sala repleta y se dirigió rápidamente escaleras abajo para tomar un poco de aire, invadido por un hondo y maravilloso sentimiento de gratitud y de dicha.

El peso (aprox.) de la bomba se calcula en ocho toneladas. Una vez alcanzado el ápice de la parábola, el proyectil balístico deberá emplear, en óptimas circunstancias, nueve minutos y 50 segundos en alcanzar su punto de incidencia con la Tierra.

El único objeto del revestimiento exterior de cobalto, que encarece considerablemente el proceso de fabricación de la bomba por la relativa escasez con que este cuerpo suele presentarse, es el hecho de la alta radiactividad que es posible obtener de la fisión de sus átomos, no alcanzable con otros cuerpos, que lo hace verdaderamente notable.

De inducirse simultáneamente la fisión en varios puntos algunas horas después del crepúsculo, la Tierra se iluminará por su faz oscura hasta producir la ilusión, a hipotéticos observadores, de haber nacido un nuevo sistema solar.



Cezanne: Paisaje con el Monte Sainte-Victoire.



ARTE en el SOCIALISMO

El autor de este ensayo, publicado en la revista comunista inglesa LABOUR MONTHLY, es crítico de arte del semanario NEW STATESMAN AND NATION, de Londres. Berger ha dedicado profundos ensayos a un tema que le absorbe: el papel del artista en la sociedad socialista. Por ser Berger el único crítico preocupado por lograr una síntesis entre la mejor tradición artística de la Europa Occidental y el arte socialista, LUNES ofrece su ensayo a sus lectores, aunque estima que el autor no da al arte abstracto ni a los acontecimientos artísticos posteriores a 1920 la importancia que merecen.

John Berger

I

La verdad está constituída por la totalidad de los aspectos de un fenómeno de la realidad, y su relación recíproca.— Lenin.

Es muy difícil escribir este artículo. Fácilmente pudiera comprenderse mal. Voy, sin embargo a asumir el riesgo, porque las posibles ventajes de escribirlo son muy grandes. Durante demasiado tiempo los artistas de la Unión Soviética y muchos de sus camaradas en la Europa Occidental han ignorado su contribución al arte, y esto ha tenido efectos perjudiciales sobre ambas partes. Ello quiere decir que los artistas soviéticos han trabajado desentendiéndose de nuevos medios de expresión que podrían ayudarlos a interpretar más plenamente el nuevo contenido socialista de su obra. Y en la Europa Occidental ha significado que muchos artistas se han visto obligados a tener una visión dualista de sí mismos y de su arte: políticamente se han considerado comunistas, y como tal han actuado, pero como artistas, han tenido que trabajar en el aislamiento, sin poder ver la forma en que su obra podría insertarse dentro del sistema teórico del arte en los países socialistas. Esta mala inteligencia se ha matenido en gran parte porque los problemas que están en juego se han discutido en términos de realismo y formalismo, sin que se definieran bien estos conceptos.

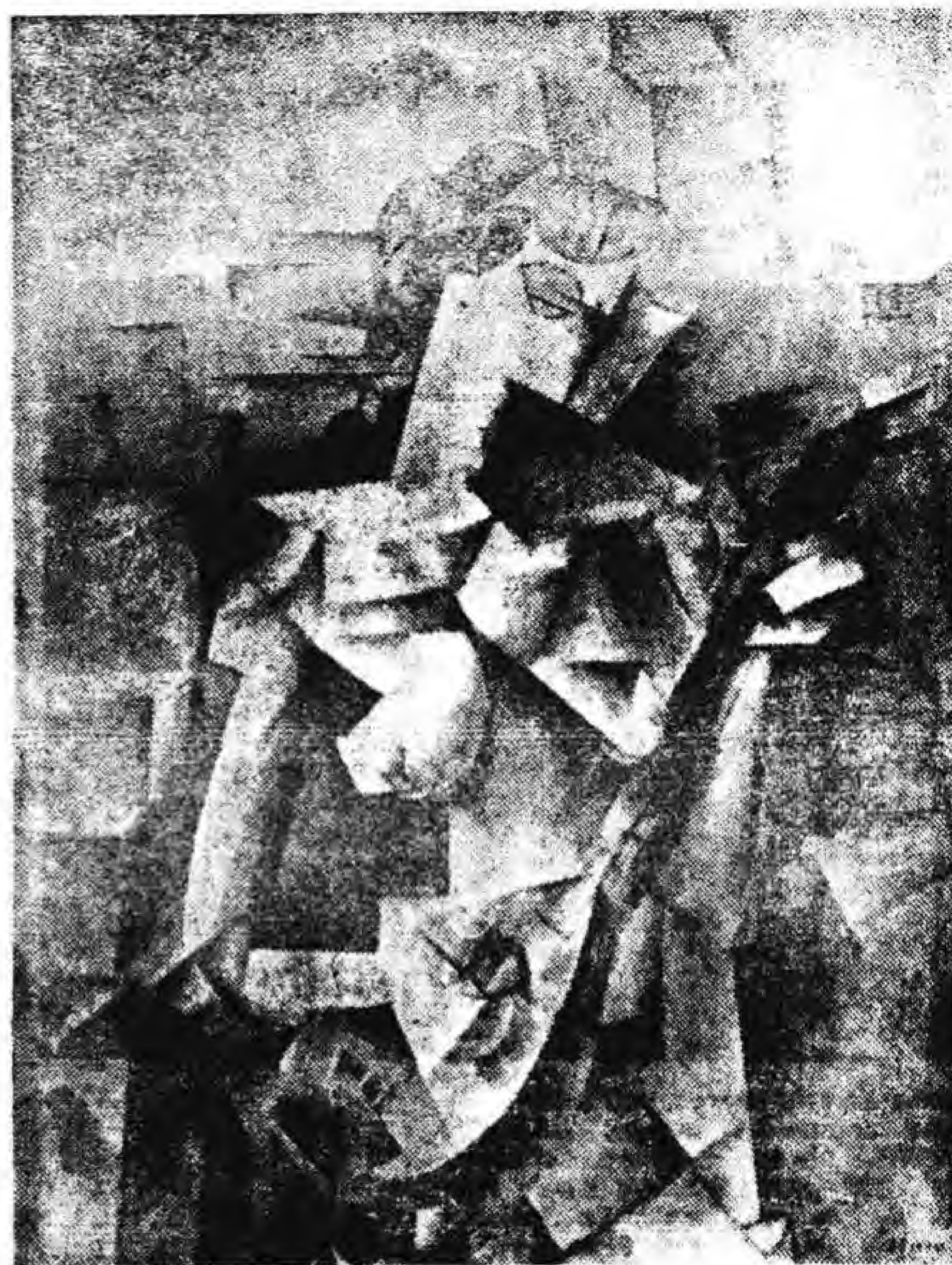
Por ejemplo, el término formalismo se aplica a la obra de Picasso; pero también se aplica a la obra de algunos pintores abstractos norteamericanos que declaran que cuando comienzan a derramar pintura sobre la tela no tienen idea de lo que intentan hacer. No hay duda de que un calificativo que puede aplicarse a dos manifestaciones tan diferentes en el arte es demasiado general y demasiado vago para ser útil. Picasso es comunista, y es además un artista que extrae sus temas continuamente de la naturaleza y que comprende cómo el arte puede utilizarse como arma ideológica, mientras que los pintores abstractos norteamericanos de más reciente cuño son completamente subjetivos.

En cuanto al término realista ¿se ha distinguido en las artes visuales del término naturalismo? Filosóficamente la distinción ha sido hecha, como es natural. Pero cuando hago la pregunta pienso en los métodos inmediatos de pintar y esculpir. La obra realista debe retratar lo típico más bien que lo incidental. Pero cuando el pintor ha encontrado lo típico —el tema, los personajes, la acción, el ambiente que busca —¿pinta su cuadro como si nunca hubiera traspuesto los límites de lo incidental?

Cuando la reciente exposición rusa visitó Londres, algunos críticos sugirieron de mala fe que la pintura soviética era muy similar a la pintura victoriana inglesa del siglo XIX: es decir, trivial e intencionada. No fue difícil defender los cuadros contra esa acusación. Su contenido, su ambiente, su propósito social eran completamente diferentes de los de la pintura victoriana. Un cuadro de Lenin escuchando una delegación de campesinos no puede, bajo ningún concepto, igualarse a un cuadro del jardín de un convento que el autor titulara "Refugio de Paz". Pero



Zadkine: Monumento a Rotterdam.



Pablo Picasso: Muchacha con mandolina, 1910.

el método que utilizan los pintores soviéticos para pintar es algunas veces similar al de la pintura victoriana naturalista.

La discusión de estos problemas debe basarse, como es natural, en ciertos principios reconocidos por todos, y en la aceptación mutua de algunos hechos innegables. O sea, que la teoría marxista-leninista de los orígenes, la naturaleza y el empleo del arte es fundamentalmente correcta; que el revisionismo actual aplicado a las artes es una influencia trastornadora y peligrosa, que conduce al cinismo pequeñoburgués y a la trivialidad (lo que puede verse claramente en gran parte de las obras producidas recientemente en Yugoslavia, y en mucho menor grado, en Polonia); que las realizaciones soviéticas en las artes son únicas y de la mayor importancia —por primera vez en la historia se puede hablar en la Unión Soviética de artistas del pueblo que no son menos artistas folklóricos locales, sino herederos de toda la tradición consciente de la cultura europea.

Aceptando estos principios y hechos fundamentales, el problema nos lleva de nuevo a la pregunta de cómo considerar el arte que se hizo en París de 1870 a 1920, en el período que comprende a Manet, Monet, Degas, Cezanne, Gaugin Van Gogh, los fovistas y los cubistas. ¿Podemos considerar la obra de los impresionistas y los que los siguieron como algo más que una expresión de la decadencia de la cultura burguesa —que es en resumen lo que hizo Plekhanov? ¿O podemos encontrar en esas obras, posibilidades positivas y progresivas, surgidas dialécticamente de sus contradicciones, que una vez reveladas no pueden ignorarse?

Quiero admitir sin ambajes que el significado social directo del arte de este período es con frecuencia débil y ambivalente, aunque la mayoría de los artistas de que hablamos se consideraban revolucionarios. Esos artistas se daban cuenta de que estaban viviendo un momento de cambios y crisis profundos y que las explicaciones y soluciones pasadas ya no servían. Pero esto lo vieron solamente en términos culturales generales o en términos de su propio arte, cuya crisis se veía precipitada por la desaparición de los mecenas privados, la invención de la fotografía y la tendencia reaccionaria inevitable de los salones oficiales. Aquellos artistas no eran revolucionarios ni políticos, incluso algunos eran reaccionarios políticos. No podían comprender la relación entre la crisis cultural que los amenazaba y la crisis que estaba acompañando al capitalismo en general al entrar en la etapa imperialista. Odiaban a la burguesía y a sus valores. Durante la Comuna, Manet fue elegido miembro de la Federation des Artistes de Paris, con Courbet y Daumier. Pisarro era anarquista. Cezanne era amigo de Zola y gran admirador de Flaubert. Cuando Gaugin se marchó a los mares del Sur escribió: "Para la nueva generación europea se prepara una época terrible: el reinado del oro".

Fovistas y cubistas eran profundamente hostiles a todo el aparato burgués, por el que sentían gran desprecio. Pero las protestas de esos artistas estaban dirigidas directamente contra el filisteísmo de la burguesía. Detestaban lo que el burgués defendía en su cultura, no lo que defendía en términos de la lucha de clase. Y así sucesivamente, en su mayoría, no pudieron llegar a unirse a la lucha proletaria por el socialismo. Lucharon únicamente con sus pinceles y por la pintura.

Por todo esto, sus obras no estaban dirigidas a ningún sector particular del público, ni a la burguesía ni a la clase trabajadora. No se preocupaban demasiado con la comunicación didáctica. Sus temas se hacían cada vez más personales. Su lenguaje a menudo era oscuro. Sus vidas tendían al excentricismo a la bohemia y con frecuencia a la autodestrucción. Y Plekhanov (que en otras cuestiones es tan instructivo) pudo escribir con aparente justificación:

> *El individualismo extremo en el período de decadencia burguesa aísla al artista de todas las fuentes de imaginación verdadera. Le impide ver lo que está ocurriendo en la sociedad, y lo condena a la preocupación estéril con su propia experiencia vacía y con invenciones enfermizas y fantásticas.*

Pero ¿es ésta toda la verdad? ¿No fue precisamente esta actitud poco prometedora lo que obligó a los pioneros del arte contemporáneo a realizar sus descubrimientos más trascendentales, descubrimientos que, como veremos más adelante, no pudieron desarrollarse íntegramente por las limitaciones de su situación, pero que son de inmenso valor potencial?

¿En qué se diferenció el arte de 1870 a 1920, que comenzó con el impresionismo y continuó hasta la época de la primera revolución socialista que tuvo éxito, la Revolución de Octubre, del arte que lo precedió? Los métodos de pintar se modificaron. El uso que hacían los impresionistas de la pincelada trunca era nuevo. El empleo de colores simples y trazado grueso en la obra de Gaugin era nuevo. Nueva era también la visión simultánea de Cezanne. El empleo por lo fovista del color para sugerir la energía era nuevo, como lo era la utilización de planos por los cubistas



Braque: La mesa, 1930



Leger: Contraste de formas, 1913.

para poder analizar la estructura. (Cada una de estas innovaciones requeriria, como es natural, un ensayo para describirla adecuadamente, y debe perdonárseme la necesidad de mencionarlas sólo brevemente). Los temas de la pintura también cambiaron. Los nuevos temas se obtenian directamente de la propia vida del artista, la calle en que vivia, el café que frecuentaba, la fruta madurando en su estudio, los nuevos paisajes que veía desde un tren.

Pero la diferencia más importante de todas era que la nueva y extrema soledad del artista lo obligaba a bandonar toda convención en cuanto a significado. Puesto que no podia contar con un público, no podía estar seguro de que alguien interpretaria un objeto o un incidente dados de determinada forma. Los cuadros ya no podian ilustrar ni comentar directamente un sistema general de ideas. Su interés se hizo centrifugo. Un cuadro era ahora una simple evidencia de que algo habia sido visto de un modo particular. La visión pasó a ser el nuevo **contenido del arte.**

Para los impresionistas, su método de ver, que dependia de su teoria de la luz, se convirtió en una cosa tan importante como los temas ante los cuales colocaban su caballete. Van Gogh, Gaugin, Cezanne, los cubistas, se referian todos constantemente en sus cartas a nuevas maneras de obligarse a si mismos a mirar, y de hacer que otros miraran. **Así pués, el pintor comenzó a pintar para demostrar algo y no para describir algo.** Esta era la característica más distintiva del nuevo arte.

Esta evolución evidentemente podía abrir la puerta al peor subjetivismo. El artista podía pintar ahora pára demostrar la realidad de su propio mundo privado a expensas de la realidad objetiva. Pero también abría la puerta a otra posibilidad. El artista podia pintar ahora para demostrar la dialéctica que inevitablemente existe entre cualquier tema y cualquier forma en que es visto. La Naturaleza ya no se limitaba a colocar algo frente al pintor. Ahora la Naturaleza incluia al pintor y a su visión. Comenzó a verse que la conciencia estaba también regida por las mismas leyes que regian a la Naturaleza. Así pues, el nuevo arte ofreció por una parte una excusa para toda clase de subjetivismos, y por otra parte la posibilidad de crear —por primera vez en la historia— un arte verdaderamente materialista. (Después de todo, no se hace una obra de arte materialista ilustrando simplemente una sátira anticlerical). Estas dos tendencias opuestas —la subjetiva y la objetiva— ha coexistido desde entonces.

Cuando Cezanne repetia que debía ser fiel a su "sensación" frente a la Naturaleza, no estaba predicando subjetivismo. Lejos de eso, se daba cuenta de que los sentidos con que él percibia el Monte Sainte-Victoire era tan parte del mundo material como lo era la luz en la montaña. Debía guardar idéntica fidelidad a ambos, y su fidelidad daría la medida de su objetividad. Pero cuando Jean Dubuffet, un artista muy de moda en París, dice que "la observación destruye todo lo que toca" su actitud representa todo lo que Plekhanov condenaba.

Pero lo que quiero destacar aquí es que la evolución histórica que he descrito brevemente condujo a una conclusión de importancia verdaderamente revolucionaria. Determinados artistas se dieron cuenta de que las apariencias no son inmutables, y de que la apariencia de cualquier objeto es meramente una etapa de varios procesos: el proceso de la propia evolución del objeto, el proceso de ser visto por un individuo determinado en una situación determinada. A este nuevo descubrimiento llegaron distintos artistas por distintos caminos. Los impresionistas destacaron cómo las apariencias dependen de la luz. Dégas y Rodin comprendieron que el movimiento modifica las apariencias. Van Gogh estudió la forma en que las apariencias cambian con el significado emotivo que tiene la escena para el espectador. Y el propio Cezanne, abrumado por su descubrimiento de que las apariencias están limitadas por la posición del observador, se propuso trascender esta limitación y mostrar la mesa o la montaña que tenia ante si desde varios puntos de vista simultáneamente.

Me imagino que a lo que he dicho se opondrán dos tipos de razonamiento, unos dirán que lo que la gente ve normal y habitualmente es la realidad, lo demás es una imposición subjetiva sobre esa realidad. Otros dirán que la forma en que estoy enfocando el asunto es excesivamente cerebral: un cuadro no puede ser solamente un ejercicio para descubrir una verdad física o filosófica; es, como dijo Blake, una obra "de amor y de imaginación" y su humanidad, su expresión y su espiritu está ahí para tocarnos en el corazón, para conmovernos.

Ahora bien, lo que percibimos cuando miramos por la ventana es una mezcla de lo que vemos con los ojos y lo que ya sabemos. No nos guiamos simplemente por la imagen

que registra la retina en forma mecánica; nos guiamos también por nuestra experiencia. Una persona mirará a una montaña y observará en ella ciertos detalles; otra no menos objetiva, notará otra serie de hechos diferentes y se llevará en la memoria una imagen distinta de la que se llevó el primero. Cada visión abarcará ciertos aspectos de la realidad total de la montaña, nunca todos. Desde el valle la montaña nos dará una forma triangular; desde un aeroplano lucirá como una mesa cuadrada y lisa, y a un alpinista que haya llegado a la cumbre le parecerá un cono irregular. E incluso todos estos ejemplos no toman en cuenta el factor del movimiento, que siempre está presente. La luz se mueve, el objeto observado se mueve, como se mueven los ojos y la cabeza del espectador. Nuestra zona de intenso foco óptico es muy pequeña y relacionamos un objeto con otro deslizando la vista de uno al otro y empleando la memoria. No vemos como ve una cámara, interceptando instantáneamente todo movimiento, lo que hace que las fotografías con frecuencia nos parezcan deformadas.

Con esto quiero destacar la relatividad de lo que cualquiera ve en un momento dado, no para permitir que cada uno venga a alegar su propia "realidad" ni para sugerir que la realidad es desconocida, sino para reconocer que la realidad es mucho más compleja que cualquiera visión única de las apariencias. Ninguna obra de arte puede hacer justicia a toda la complejidad de la realidad. Toda obra de arte es una simplificación basada e nuna convención. La propia convención destaca un aspecto particular de la Naturaleza de acuerdo con los intereses del grupo o la clase social determinados que la ha creado.

Si todo lo que tenemos que hacer cuando nos ponen frente a un cuadro o una escultura es reconocerlos, entonces es evidente que sólo se nos estará recordando lo que ya sabemos. Necesitamos mirar cada obra de arte como si fuera un nuevo objeto; su comentario final, y no su apariencia inmediata, es lo que necesitamos relacionar con el resto de nuestra experiencia, y por ella juzgarla. En las obras de Rafael o de Miguel Angel hay distorsiones tan radicales como las de las mejores obras de artistas contemporáneos como Léger o Matisse. La diferencia importantísima es que ya estamos familiarizados con las convenciones del Renacimiento, pero no con las convenciones del arte de nuestro tiempo. Es más, nuestra familiaridad con aquéllas es tan grande que existe el peligro de que aceptemos la convención como si fuera la realidad. Fijémonos, por ejemplo, en el empleo de la tela por los artistas del Renacimiento en vestiduras y cortinajes. Vemos cómo pintaban las telas Botticelli o Mantegna y nos maravilla su representación por lo convincentes. Pero las leyes con arreglo a las cuales ambos artistas disponían pliegues y dobleces en vestiduras y cortinajes eran sumamente arbitrarias. No hay tela que caiga ni se extienda en la forma que aparece en sus cuadros. Pero Botticelli y Mantegna utilizaron el tejido para explicar y destacar la estructura y el movimiento de sus figuras. Utilizaban los pliegues con fines no muy distintos a aquéllos con que los cubistas utilizaron sus planos cuatrocientos años después.

No digo esto para justificar todas las distorsiones. Aquí es donde precisamente se plantea todo el problema del formalismo. Pero el formalismo no es principalmente una cuestión del grado de distorsión; puede existir incluso en la tradición más naturalista. Los retratos de la actual reina inglesa no son menos formalistas que muchas pinturas abstractas. La cuestión vital es decidir el propósito de las simplificaciones y distorsiones que ha hecho el artista. Si tienen como fin resolver meramente un problema pictórico o destruir una convención anacrónica, entonces puede decirse que son formalistas, porque se estará traduciendo la realidad para servir al arte por el arte. Por otra parte, si su fin es aislar y destacar un aspecto de la verdad de un objeto o tema, entonces estará justificada.

Recordemos que todo arte es artificial, que nos ofrece imágenes y no hechos. Una estatua de bronce no respira, la representación de un corredor no llega a moverse. El arte no puede reproducir la realidad total. Pero puede hacer tres cosas: puede aceptar nuestro hábito de mirar (hábito formado en gran parte por el arte del pasado y hoy en día por la fotografía), y recordarnos, partiendo de ahí, lo que ya hemos visto, ofreciéndonos a lo sumo nuevas combinaciones. Esto es el Naturalismo. Puede, por otra parte, partir de la creencia que el arte es de algún modo superior a la realidad, y de ese modo seleccionar, deformar y simplificar aspectos de la Naturaleza con el sólo objeto de llegar a un arreglo agradable de las formas. Por ahí se orienta el formalismo. Y puede, por último, emplear ventajosamente sus limitaciones. Puede seleccionar un aspecto de la realidad, y dentro de sus límites artificiales hacer una unidad de ese aspecto, de modo que podamos reconocer su verdad más claramente de lo que podemos hacerlo en la vida, y de ese modo ampliar y profundizar nuestros hábitos de mirar. Esto es realismo. Pero —y esto es lo que quiero demostrar— estos tres caminos, juzgados en relación a la realidad física total del mundo, entrañan un grado casi igual de distorsión.

Estoy de acuerdo en que estas visiones son muy cerebrales. Esa opinión está justificada en parte por el carácter de la sobras a que me estoy refiriendo. La gran labor pionera de Cuzanne, Picasso, Branque, Juan Gris, etc., se hizo en una atmósfera de aislamiento social. Sus estudios tenían algo de laboratorio, al que no llegaba el tráfico de la vida. Su actitud mental se parecía un poco a la de los matemáticos puros. No podían aplicar sus descubrimientos a los grandes temas humanos porque esos temas pertenecen al pueblo del que estaban separados. En las últimas etapas del capitalismo, el arte ha evolucionado en forma similar a como lo han hecho la ciencia y otras ramas del saber. Por una parte, la especialización se ha hecho más y más intensa; por otra, se ha hecho más difícil aplicar los resultados del conocimiento especializado al beneficio de toda la sociedad. Pero en el arte, como en la ciencia, esto no significa necesariamente que los descubrimientos de laboratorio estén desprovistos de valor. Significa más bien que su aplicación total a la vida y a la felicidad humanas aguarda el establecimiento del socialismo.

Por eso estoy de acuerdo en que el arte que estoy discutiendo es, en gran parte, excesivamente cerebral y teórico. Pero también pienso que eso significa que debemos llevarlo hacia adelante, y no ponernos a negarlo. Es más, no podemos negarlo, pues en el arte, como en la ciencia, la tradición es continua, y estos descubrimientos y ejemplos a que me he referido son ahora parte de nuestra tradición. La invención de las armas nucleares fue un mal terrible. Pero aún si llegamos a prohibirlas, no podremos perder los conocimientos que hicieron posible su fabricación. ¡Cuánto más cierto es esto de descubrimientos que, por limitados que sean, tienen una utilidad positiva! A ningún pintor de la Europa Occidental le es posible pintar hoy como si Picasso nunca hubiera existido. Y esto no es un prejuicio: es un hecho.

II

Hay un aspecto del problema que no he mencionado aún y que es seguro que el lector ya se habrá planteado. "Usted ha trazado", me dirá el lector, "el desarrollo del arte moderno de la Europa Occidental en relación con ciertas teorías estéticas, pero ¿y qué nos dice usted de su efectividad? ¿Hasta qué punto puede ser accesible al pueblo ese arte? ¿Cómo puede contribuir a crear el nuevo hombre socialista? ¿Cuál es la función social de ese arte?"

Para contestar cabalmente estas preguntas, tendría que escribir otro artículo. Pero trataré de contestarlas brevemente de dos maneras.

Primero, haciendo yo a mi vez una pregunta. ¿Ha determinado alguien con exactitud la forma en que varió la función social de la pintura con la inyención y el perfeccionamiento de otros medios de expresión? En un remoto principio la pintura se desarrolló como el medio principal de comunicar ideas a públicos analfabetos. Por consiguiente, la facultad de saber leer y escribir da a la literatura funciones que previamente eran de la pintura. Y si la imagen visual es por su naturaleza más vívida que cualquier descripción escrita, entonces el cine, con sus mayores posibilidades de movimiento y desarrollo en el tiempo, ha ciertamente asumido algunas de las otras funciones que una vez tuvo la pintura. Ciertos críticos burgueses deducen de ésto que la pintura no tiene porvenir. Este es un razonamiento basado en su profundo menosprecio por el pueblo. La pintura no es una simple manera de ilustrar historietas, como la poesía no es otra forma más de contar cosas. Una gran pintura es una revelación en términos visuales de la forma en que el hombre puede introducir el orden en la realidad. Los pintores y los hombres relacionados con ellos se dieron cuenta de esto, si no desde los tiempos prehistóricos si desde el comienzo de la civilización. La pintura es el instrumento con que ampliamos y agudizamos el sentido de nuestra visión. En el pasado, sólo los privilegiados o los superdotados han podido apreciar la pintura en esta forma. En una sociedad sin clases todo hombre tiene el derecho de desarrollar sus sentidos más allá de las necesidades hasta lograr la conciencia plena. Así pues, el que otros medios de expresión hayan asumido algunas de las funciones de la pintura no significa que la pintura ha terminado. Lo que significa es que en una cultura sin clases y en proceso de desarrollo la pintura probablemente se hará un arte más contemplativo, y que en nuestras actuales culturas burguesas la pintura ha dejado ya de ser, inevitablemente, un medio directamente efectivo de comunicación. ¿Cuántos hombres pueden contemplar una pintura en comparación con los que pueden leer un libro o ver una película?

La segunda cuestión que quiero expresar es que no hay prueba alguna de que el naturalismo sea el estilo del pueblo. La popularidad de un arte visual no puede medirse en razón inversa a la medida en que se desvía de las apariencias fotográficas. Esto lo demuestran el cartel anunciador y el cartón —como también lo demuestra la pintura mexicana moderna. Lo esencial en el arte popular es que revela la verdad, y hace que la gente tenga mayor conciencia de la potencialidad del mundo que habita. Los estilos que pueda utilizar varían, y son en gran medida cuestión de convención.

Por ésta y por otras razones que ya he explicado, es que es tan importante distinguir entre las distintas obras que se han producido y se producen hoy en la Europa Occidental, y tan perjudicial y erróneo juzgarlas a todas simplemente por el criterio de hasta qué punto se aparta estilísticamente de un canon estilístico único. No hay aquí espacio para analizar en detalle las diferencias fundamentales entre surrealismo y cubismo, entre arte abstracto y las grandes obras de Picasso, entre el futurismo y sus relaciones con el fascismo y las obras magníficas, realmente socialistas de Fernand Léger. Al fin y a la postre, el pueblo no aceptará mentiras, pero hay verdades que en un primer momento asombran tanto que es difícil creerlas, y hay mentiras que suenan más plausibles que cualquier verdad. Hay que seguir buscando. He aquí un ejemplo de la forma en que debemos mirar.

El monumento de Zadkine al puerto de Rotterdam, que los alemanes destruyeron en 1940, se eleva junto al mar, al borde de la ciudad reconstruída, conmemorando su tragedia. La escultura está concebida en gran escala. Dos o tres gaviotas suelen posarse a la vez en la mano que parece pegarse a la superficie del cielo. Entre los brazos extendidos se mueven las nubes. Cuando la sirena de un barco resuena al otro lado de la bahía, la escultura nos recuerda por un momento un ancla enorme de bronce, pero un ancla atada no al fondo del mar sino a las nubes en movimiento. De noche se ve diferente. Entonces sólo vemos la silueta, un hombre de pie con los brazos extendidos para detener algo invisible que desciende desde las estrellas.

¿Qué sentido tiene esta imagen? O mejor dicho ¿qué sentidos, puesto que todo lo que persigue la escultura es expresar movimiento y por lo tanto tiene sentidos simultáneos? La figura representa a la ciudad. Y el tema dominante es la ciudad destruída, arrasada. Los brazos y la cabeza gritan, recostados contra el cielo desde donde caen bombas lanzadas contra el hombre. El torso de la figu

ra está abierto y el corazón ha sido destruido. Pero esta herida no está representada como una herida en la carne. El hombre representa una ciudad, la escultura está fundida en bronce y la herida, que es un hueco que atraviesa el cuerpo, es el metal retorcido de un edificio incendiado. Las piernas se doblan en la rodilla. La figura va a caer.

El segundo tema, simultáneo, es muy distinto. La figura también representa una aspiración y un avance. Los brazos y las manos no solamente son elevados en un gesto de desesperación, en un vano intento de desviar la muerte; también se alzan para expresar una idea. Las rodillas no sólo se hunden, también se doblan, porque la figura avanza. Desde cualquier punto, que se contemple la figura, parece que avanza hacia el observador. La figura no tiene espalda, no puede retirarse. A la semana del ataque alemán, comenzaron a hacerse planes para reconstruir a Rotterdam en cuanto los alemanes fueran expulsados. Las maldiciones se hicieron un grito de rebelión. La derrota hizo nacer las nuevas fuerzas de la Resistencia. Los muertos hicieron más audaces a los vivos. Todas estas amargas y vivientes contradicciones de la guerra están expresadas en esta escultura, cuya base misma es por lo tanto dialéctica.

Los habitantes de Rotterdam se sienten casi unánimemente orgullosos de este monumento. ¿Y por qué? ¿Porque su estilo es deriva del cubismo? No, claro que no. Porque revela las verdades que ellos han sufrido. A diferencia de tantos monumentos bélicos, éste no espeluzna ni se erige en protector de las víctimas. Tampoco trata de convertir la derrota en victoria, ni recurre al falso confort del dualismo filosófico separando lo espiritual de lo físico. La escultura está indicando que las palabras derrota y victoria pueden emplearse para describir exactamente el mismo incidente, mientras que la realidad que sufrimos es algo que se está transformando continuamente y cambiando, gracias a esa aparente contradicción.

Es claro, se hubiera podido sugerir el mismo significado dialéctico esculpiendo dos figuras literales, enteramente representativas, una muriendo y la otra en actitud de combate. Pero ¡cuánto menos tremendo y conmovedor y real hubiera sido el resultado! La escultura hubiera representado un incidente que afectó a dos vidas. Tal como fue realizada, se trata de una sola figura que representa cuatro años en la vida de la ciudad. Después de todo, cuando hablamos de proceso dialéctico nos referimos a fuerzas que se oponen entre sí y permiten progresar dentro de una sola estructura. El proceso es interno y visible directamente. Así pues, si un artista plástico va a expresar un proceso dialéctico, no puede simplemente exteriorizarlo y retornar a la vieja teoría de la oposición directa de fuerzas separadas. Y si no puede hacer eso, y tiene al mismo tiempo que hacer visibles las contradicciones del proceso, entonces inevitablemente tiene que adaptar y transformar las apariencias superficiales. Y esto es lo que Zadkine ha hecho con un inmenso éxito artístico y popular.

Si he persuadido al lector de que esta obra de Zadkine satisface por lo menos algunas de las demandas socialistas, quiero indicar ahora cuanto debe a Cezanne y a los descubrimientos cubistas de Picasso y de Braque.

Consideremos en el orden que indico los paisajes pintados por Cezanne en 1897, los Braque de 1909, una figura que Picasso pintó en 1910, y por último la obra de Zadkine realizada casi cuarenta años más tarde. El propósito, la inspiración y la calidad varían, pero el lenguaje visual nos viene en línea directa: la misma agudeza en los bordes donde los planos cambian de dirección, las mismas curvas de tirabuzón a medida que las formas ascienden, la misma yuxtaposición de líneas rectas con curvas. Esto, empero, es hablar en un lenguaje abstracto; las relaciones son mucho más profundas. (Si no lo fueran, ninguna de estas obras serían otra cosa que manerismos).

No es por arte de magia que Zadkine ha modelado una figura que simultáneamente se derrumba y avanza. La modeló aprendiendo de los descubrimientos analíticos del cubismo, que a su vez fueron sugeridos por los esfuerzos de Cezanne para visualizar una escena desde más de un punto de vista. Zadkine ha aprendido a observar lo que es constante a través de todas las formas en que el cuerpo humano puede moverse y conservar el equilibrio. Zadkine ha sabido ver los puntos de coincidencia física entre el cuerpo de un hombre que cae y el cuerpo de un hombre que avanza. Y después de establecer esos puntos y la relación precisa entre ellos —en las muñecas, en la nuca, debajo de los hombros, a lo largo del muslo, en las rodillas— ha construido cada pierna de modo que sugiera, por estos puntos fijos, todas sus posibilidades de movimiento. La figura es como una danza, pero a diferencia de ésta, no necesita tiempo para desarrollarse, sino solamente espacio.

Cezanne se sentó mirando a su montaña favorita, el Monte Sainte-Victoire, con la misma perplejidad del pionero. Si cambia de posición, varios pies a la derecha o hacia la izquierda, ve que la escena que tiene frente a sí ha cambiado ligeramente. ¿Qué posición le revela más de la verdad que hay en esos árboles y esa montaña? Ninguna. Todas le revelan la misma verdad. Pero si combina lo que ve desde dos posiciones distintas, obtendría una verdad más amplia que la que puede ver desde una sola posición. Y fue así que, con grandes vacilaciones porque Cezanne era un conservador por temperamento y pasaba por alto los detalles, comenzó a combinar sobre la misma tela lo que veía cuando miraba desde la izquierda, con lo que veía con lo que miraba desde la derecha. Si miramos a uno cualquiera de los senderos del cuadro —entre los árboles a la extrema izquierda, derecho hacia el pico de la montaña, o entre los árboles, hacia la derecha, y la ladera de la montaña— parece como si cada uno de ellos fuera el sendero que el ojo de Cezanne siguió. En esa pintura, es posible llegar a todas partes desde todos lados. Por primera vez en la historia del arte, el centro de un paisaje pintado no está en el ojo del espectador. El paisaje está ahí, independientemente del ojo.

La pintura de Braque, que sorprende mucho más, es menos original. Braque no hace más que ampliar el principio de Cezanne. Mientras Cezanne sólo combinó vistas de la escena que él podía apreciar desde su observatorio entre los árboles, Braque combina vistas de la aldea que son teórica pero no realmente posibles. Braque pinta tanto lo que sabe como lo que ve. Mira hacia la aldea, allá abajo, desde varios puntos del aire simultáneamente, como si estuviera volando sobre ella en un aeroplano, y pinta después un cuadro compuesto por todo lo que ha visto.

En su cuadro **Muchacha con una mandolina,** Picasso se aparta aún más de las apariencias inmediatas. Cada parte que compone el cuerpo —el cuello, los hombros, un codo, una mano— está vista desde un ángulo distinto. Es como si hubiera hecho pedazos el cuerpo, como se hace pedazos una máquina, pero en vez de utilizar varios diagramas —uno de plano, otro elevado, un tercero en perspectiva— los ha combinado. En la realidad todos se combinan así.

Es claro que si el arte se hubiera mantenido en esta etapa, que ya he llamado la etapa del "laboratorio", sus experimentos nunca hubieran podido justificarse. El arte no es una rama de la ciencia, puesto que no depende en la misma forma que aquélla de observaciones mensurables. Pero no se detuvo en esa etapa. Picasso, como sus compañeros cubistas, estaba tratando de crear un nuevo lenguaje. Siguiendo los experimentos de Cezanne en puntos de vista simultáneos, Picasso trataba de pintar relaciones y procesos dinámicos en lugar de apariencias fijadas a una posición y un momento. Este nuevo lenguaje sólo podía hacerse vital cuando se aplicara a temas y conclusiones derivados de una profunda experiencia humana y no del análisis puramente técnico. Pero es eso precisamente lo que Picasso, Léger, Zadkine y varios otros pudieron lograr más tarde. **Muchacha con mandolina** es una obra bellísima de especulación teórica sobre estructura, movimiento, espacio y tiempo. Pero el monumento de Rotterdam es una expresión de profunda experiencia humana que intensifica nuestra comprensión de aquella experiencia, precisamente porque se vale de un lenguaje vital capaz de descubrir la evolución dialéctica oculta bajo las apariencias superficiales y que sólo se hacen aparentes cuando el asunto se concibe como algo que evoluciona en el espacio y el tiempo.

Y debo terminar, aunque tendría tanto que decir que no he dicho. No he hablado de lo que los artistas soviéticos pueden enseñarnos, sobre todo quizás por su actitud ante su vocación. Mucho de lo que he dicho puede simplificarse demasiado. Todo ello no pasa de ser las primeras palabras, espero, de un debate continuo. Pero lo que quiero recalcar de nuevo es que no es por ceguera, perversidad, ignorancia ni falta de comprensión social ni histórica por lo que muchos en Europa Occidental insistimos en que sólo podemos construir un arte del futuro utilizando lo que es mejor en nuestra tradición moderna, establecida entre 1870 y 1920. Mis mejores deseos y mis saludos fraternos a los artistas socialistas de todo el mundo.



la generación VAPULEADA y su nueva etapa



Un grupo de jóvenes escritores y editores de Nueva York: se discute la invasión de Cuba.

Los acontecimientos registrados en Nueva York los días 22 y 28 de abril revelan hasta qué punto son profundas las repercusiones de nuestra Revolución. Pudiéramos afirmar que la "generación vapuleada" ha encontrado un objeto, que su nihilismo ha encontrado un cauce. Quizás sería exagerada la afirmación, pero el poeta Marc Schleifer en su carta más reciente nos dice textualmente: "Todo indica una cosa: que la "generación vapuleada" se encamina hacia una nueva fase, ha hallado, añadimos nosotros, un objeto concreto para luchar. Y ese objeto es la Revolución Cubana. He aquí lo sucedido:

"**Acontecimientos:** El 22 de abril, los editores de **Yugen, Kulchur Provincetown Review, Birth** y **The 2nd. Coming** organizaron piquetes de protesta ante las Naciones Unidas contra la invasión, en un acto de identificación con el pueblo de Cuba, y desfilaron 200 escritores, artistas, con carteles que decían "Jacqueline, vous avez perdu vos artistes", "Dulles, Paredón", "Castrated Idiots of America", "Stevenson y Kennedy... mienten en lugares públicos" (cita de un poema de Pound). Norman Mailer estaba entre los que desfilaron. Esa misma noche, un party de gente del piquete, celebrado en una nave del Lower East Side, fue asaltado por la policía —sin mandato judicial— hubo 2 arrestos.

"**Más acontecimientos:** 28 de abril —Alerta Nacional para la Defensa Civil... cuando sonó la sirena a las 4 de la tarde, todo el mundo debía refugiarse en zaguanes, entradas del subterráneo, donde estaremos protegidos de las bombas de hidrógeno... todo ello es un aspecto de la mentalidad de la guerra fría que ha logrado destruir todo lo que tenga vida o significación en la vida pública... 2,500 personas celebraron un mitin de protesta frente al Ayuntamiento de Nueva York (por lo menos 1,000 desobedecieron y se negaron a meterse en los refugios, muchas de ellas escritores y artistas). Entre los 58 detenidos estaban Steve Durkee, pintor abstracto.

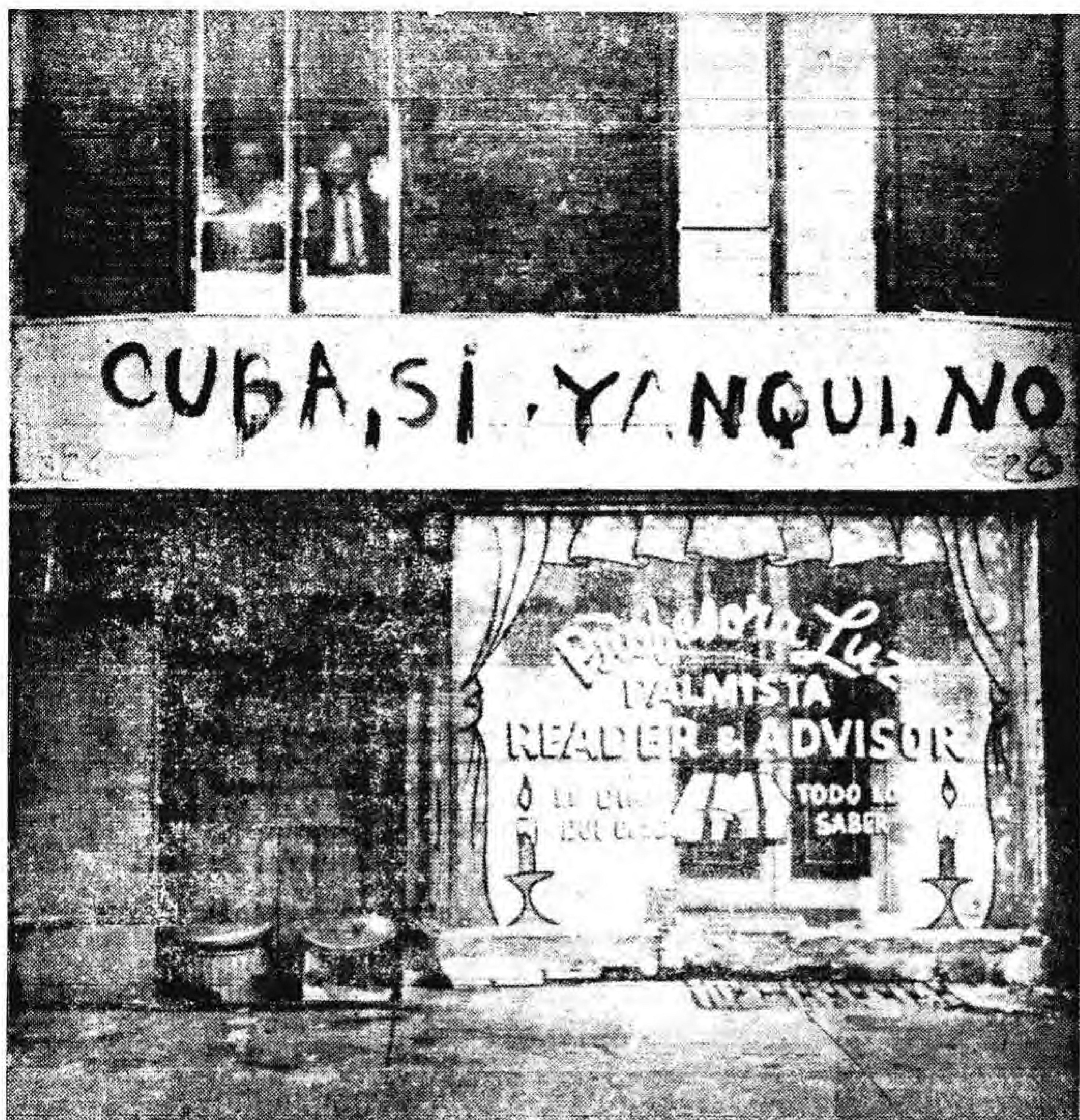
"**Mayo 26:** "CUBA SI party", dado por los Editores de **Yugen, Kulchur** y **Birth**, a beneficio del Comité Pro Justo Trato a Cuba, en la Casa de Cuba".



La poesia joven sufre pena de prisión.. La causa es la paz.



Edward Marshall en San Francisco.



Los poetas Leroi Jones y George Stanley: una ventana a la realidad. Foto de Leroy McLucas.



Edward H. Marshall es autor de un libro de poemas, **Hellan, Hellan**, publicado por Auerhahn Press de San Francisco en 1961. Sus poemas han sido publicados en **Yugen, Black Mt. Review** y otras pequeñas revistas literarias. Está incluido en la antología publicada recientemente por Grove Press bajo el título de **The New American Poetry.** El poema que hoy publicamos fue escrito con motivo de proyectarse un "documental' titulado "Operación Abolición", producido con la cooperación del FBI y el Comité de Actividades Antiamericanas de la Cámara. "Dicho documental" pretendía insinuar que las protestas estudiantiles contra el Comité, que tuvieron lugar en San Francisco el año pasado, estaban "inspiradas por los comunistas".

A. B. Spellman —en la foto de grupo que aparece en estas páginas es el primero de izquierda a derecha— ha publicado en las revistas literarias norteamericanas **The Floating Bear** y **Kulchur & Yugen.**

Marc Schleifer es director de la revista literaria **Kulchur.** Sus poemas han aparecido en **Provincetown Review, The Beat Scene** (antología) **The Outsider** y otras pequeñas revistas literarias. Ha escrito críticas y reseñas literarias para publicaciones como **Liberation, Dissent y The Village Voice.** En **Monthly Review** de este mes aparecerá un artículo suyo, titulado "Apuntes Cubanos", sobre su reciente viaje a Cuba.

POEMAS DE LO

YO, por el ESPIRITU SANTO

(*Para Allan Dulles*) ***A. B. Spellman***

El ladrón que hay en mí **está girando**
sobre sí mismo en círculos. **¿Qué**
hará? ¿Cómo
combatirá a un ejército?
¿Escondido como la oscuridad
entre las sombras?
Oh el desconcierto, el fastidio de venir
desde tan lejos y fracasar.
V.g., los mexicanos, Emiliano
y Antonio, alcanzados
por el ladrón, empujados
a las montañas por el ladrón, regresaron con sus 3,000
hermanos
y trajeron consigo la montaña.
Pues bien, yo
sólo tengo
un hermano, Rolando, de 18 años
y nunca ha luchado contra
ladrones.

VENCEREMOS

Marc Schleifer

1.— Grato y dulce es en Cuba el aroma de la libertad
y densa su textura
como este sorbo de café mañanero.

2.— Algo extraño ocurriendo:
anoche un policía **me sonrió**
¡aquí hay gato encerrado!
Mis pantalones siguen arrugados como antes,
otra vez olvidé afeitarme
—por tercer día consecutivo—
y a mis padres y parientes políticos
aún les inquieta mi futuro.
y SIN EMBARGO
no he hallado ni un solo poli que me infunda
temor en toda Cuba.

3.— El arma secreta de esta revolución:
las caderas de una muchacha
que no se priva de contonearse
al marcar el paso, con su fusil al hombro,
desfilando a lo largo del Paseo.

Habana, Ene. 61.

BEATNIKS

Grabados de Mena Rigali

ZAPATA y el latifundista

Edward H. Marshall

Yo, por el Espíritu Santo
porque fue el Espíritu Santo
el que me hizo saltar del asiento
—protestar más que un Protestante—

Yo, que por lo regular no soy dado a mezclarme
o como diría Ferlinghetti, a comprometerme
en causas impopulares

Fue en verdad el Espíritu Santo el que
me hizo saltar del asiento
para objetar la película del FBI
en la manifestación del Ayuntamiento
el que me hizo gritarle al ministro
bautista cuando le dijo al público que
se estuviera quieto —que se dejara de abucheos—

Fue el Espíritu el que me arrancó
del asiento
cuando el ministro ya había dicho:
"Silencio, esto es una Casa de Dios"

Y yo con el espíritu colérico dije ésta es una casa
del Diablo

Y que esta Iglesia Bautista no sigue
la tradición de Roger Williams

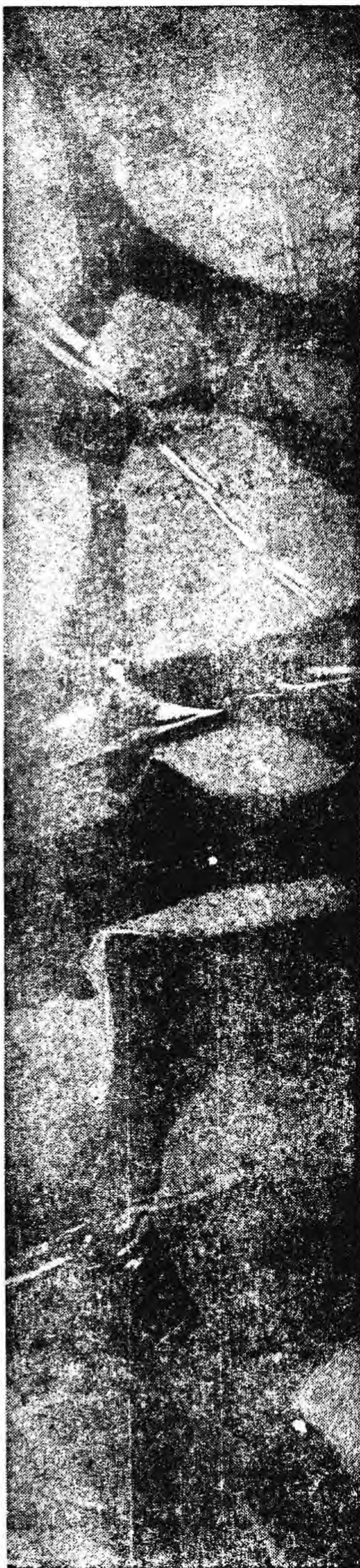
Y me pusieron de patitas en la calle
como a Roger Williams
en aquella Bay Colony de antaño.

Se me puso de patitas en la calle, zarandeándome
—técnica de puerta giratoria—
Los rollizos acomodadores de la iglesia decían:
Hermano, te tengo lástima
si esto aquí no te gusta, vete
para Rusia.

Y antes de que me arrojaran por
la pendiente
las escaleras
Me agarré a la baranda
antes de que me entraran complejos de mártir
Una crucifixión era más que suficiente para todos
(nosotros
eh, Cristo
Afuera el letrero decía: Jesús salva
y eso también lo creo.

A mí al menos me salvó de la Primera
Iglesia Bautista con su parpadeante Cruz de neón
en lo alto —Firme, eh, quiero decir, ahí arriba.

(Trad. de A. Fornet)



un fragmento de la segunda novela de josé soler puig



Todas las mañanas aquella pesadilla. La sombra con los largos listones de sangre y los hoyos de los cuatro balazos. Dos en el lugar que corresponde a la cabeza, dos en el lugar que corresponde al pecho. La sombra se balancea entre unas nubes amarillas... No cogí la peseta... Sí. Aquí está. Mejor me la vuelvo a poner en el bolsillo, no sea que la bote antes de que venga la conductora... Estoy hecho un comebolas, y tener que ir a pie...

—¡Revolución!... Los fusilaron, oye... ¡Revolución! Entérate, mira...

"Revolución", así se llama ahora el "Diario de Cuba". Oyendo eso, se asusta uno como si se estuviera todavía... A uno le parece que va a venir un soldado, un soldado con su traje amarillo y su guapería. Compraría un periódico, me sobra un real de la peseta... No. ¿Y los cigarros?... La sombra también grita, grita desesperadamente, y no se sabe de dónde le salen los gritos... La oigo como si estuviera todavía debajo de la lona; vuelvo a sentirme otra vez sin poder sobre mí mismo, con la vida apenas prendida a la piel. Y me mareo. Los gritos no dicen nada, pero yo sé lo que dicen... "¡Tú pudiste salvarme! ¡Tú me mataste con el cabo Linares, tú, asesino!". "Algún día lo sabrá todo el mundo". "¡Ooooh!". Y los cuatro tiros, dos primeros y dos al poco rato. Como entonces. A veces no vienen los gritos; sólo la sombra ensangrentada y los tiros; y entonces son los tiros los que hablan.

—¿Qué? Ya yo le pagué... Ah, no, verdad, perdone. Aquí tengo la peseta. Tome... No sé dónde tengo la cabeza... Y perdone, ¿eh?

Esa mujer se va a figurar que me quise coger el medio. Me miró y se sonrió, con una sonrisa partida, un pedazo dentro de la boca y otro fuera, a un lado, en la punta de los labios. ¡Y no me dió el vuelto!... Ah, sí. Aquí lo tengo: un realito y un medio.

—Claro que están bien fusilados.

—¡Caramba! ¿Y qué querían? ¿Que los mandaran tranquilitos para sus casas y aquí no ha pasado nada, como la otra vez?... ¡No, hombre! Al paredón.

—Había que ver a esos niños en el monte.

—¿En el monte sólo? Aquí también había que verlos.

—Nada más que por una mirada, le metían cuatro balazos a cualquiera.

—Matar para ellos era un gusto. Y así estaba uno, siempre con el credo en la boca.

—Ahora empezarán a gritar los que antes no decían nada, cuando asesinaban y torturaban. ¡Ahora sí, qué bonito!

—Y nada menos que veinte mil muertos.

Cuando la gente habla y uno no le ve la cara, cuando se mira y están callados, uno no sabe quién era el que hablaba. La voz de mucha gente no pega con la cara que tiene. Ese rebelde barbudo habla como mi suegro y no tiene nada de español, es bastante prieto; pero sí, sí tiene de español, algo, aunque por la voz parece que acaba de llegar de España. El suegro la tiene que haber pasado mal en el monte con la guerra. Ojalá que le hayan comido la mitad de las vacas, por canalla. De Esperanza no sabemos nada. Pero tiene que estar bien, si no ya le hubieran escrito a María y María no ha recibido carta desde antes del primero. Tiene que estar bien en Guantánamo. Tal vez el tío Miguel tenga alguna noticia, siempre alguien viene y le cuenta, es la única manera que tiene Miguel de saber de la hermana, pues ella no le escribe. Mi suegra es una gran mujer, muy buena, tan buena que ya es infeliz.

Me tengo que fijar bien en toda la gente, en las guaguas y en la calle. Si me tropezara con el cabo Linares... El otro día a Anselmo se le salió que estaba aquí. Se le salió, porque cuando le pregunté, se hizo el mosquita muerta y no me contestó nada claro... Que le habían dicho que lo habían visto por ahí... Que no sabía... El cabo Linares es primo de su mujer, y se llevan... El cabo le dió a ganar un dinero cuando la venta del solar de la fábrica. Si veo al cabo Linares, no le debo decir nada... buscar un rebelde y denunciarlo... "Este es un esbirro". Lo fusilarán y se acabará la pesadilla y "eso". Tengo que fijarme. Cuatro barbudos y muchos hombres. Nueve hombres. Cinco con camisas azules. Hay dos que no tienen sombrero; uno es calvo. Tres con gorras. Y ése, con sombrero de yarey. Aquél es rubio y chiquito, como el cabo Linares, pero tiene una cara muy distinta y una voz natural, no como la de Linares, que es fañosa y estridente. El cabo Linares es narizón y con boca de mujer. Si yo lo viera...

"COPRA"

En las mujeres no tengo que fijarme. He dicho: "en las mujeres no tengo que fijarme"; podría decir: "en las mujeres no puedo fijarme". La cabeza de uno es una cosa rara. Las cosas se relacionan unas con otras, sin que uno quiera, sin que uno se dé cuenta.

—Ahora sí se acabaron los abusos.

—Y que se preparen los patronos. Ya en mi sindicato tenemos nueva directiva. Van a tener que pagarnos lo que nos tienen que pagar. ¿Verdad, rebelde?

—Hombre, claro.

—Sí.

—Y vamos a trabajar, porque dice Fidel que hay que producir.

—La revolución se pone fuerte trabajando los obreros.

—Y tiene que estar fuerte, porque si esos que se fueron pretenden volver...

—Hay que trabajar.

—Pero que nos paguen lo que nos tienen que pagar.

—Hombre, claro.

Hombres y mujeres. Paisanos y rebeldes. El verde olivo se ve mejor que el amarillo. Y no parecen soldados. Es gente con la que uno puede conversar y discutir. Ese sargento de la barba fue el que dijo que claro que los patronos tienen que pagar a los obreros lo que les tienen que pagar. Con un sargento amarillo no se hubiera podido hablar de esa manera. Si esto no se echara a perder...

—A la noche hay una concentración en la Alameda.

—Va a hablar Raúl.

—Hay que ir.

—"Revolución". Los fusilaron, mira... Ahora se llama "Revolución" y dice... Entérate.

Tengo que ir a la Alameda a la noche. A lo mejor eso me tranquiliza y si no, por lo menos dejo tranquila a María. ¡Pobre mi mujer! Los hombres debíamos tener un hueso ahí. Nos hicieron mal. La mujer no tiene más que ponerse. Voy a ir a la concentración.

Esta misma gente, hace unos días, y por mucho tiempo, siete años, iba en la guagua callada y sin mirar a nadie. Ahora se miran unos a otros, manotean, hablan, gritan y se ríen. Como si vivieran en la misma casa. Y han cambiado así en unos días, ¡qué en unos días!... En unas pocas horas. Están así desde el mismo día primero, desde que se supo que Batista se había ido. Es que son libres. Libertad. ¿Qué cosa será al fin la libertad? Una vez me puse a pensar en eso y se me ocurrió que hombre libre es el que sabe que tiene deberes que cumplir y los cumple enteramente por sí mismo, sin que nadie se lo exija, porque sabe que tiene que cumplirlos. Los niños no saben nada de deberes y no pueden ser libres. Mientras más grande es un hombre, más conoce sus deberes y más interés pone en cumplirlos, y por eso el hombre de grandeza es más libre que los otros. Hay niños que sí conocen sus deberes. Martí fue siempre libre. Cuando estaba en presidio, ya andaba cumpliendo su deber, y era libre, aunque fuera un niño y estuviera preso. Y cuando vino a morir en Dos Ríos, fue más libre que nunca, porqué venía con toda conciencia a cumplir su más grande deber.

—¿Verdad que ahora se respira mejor?

Le estoy hablando a este hombre y no sé quién es. Tiene una cara dura, imponente, que mete miedo; pero ahora se sonríe y se le quita el aire de guapo. Tiene los dientes amarillos.

—Eso no hay que decirlo. Se respira mejor, sí, señor.

Se da una palmada en el muslo, todo sonriente. Está muy convencido. Yo debo convencerme también, sonreírme como ese señor. Pero es una mueca lo que tengo en la cara, de seguro. Y no es sólo por "eso"; es que he visto tantas cosas... Revolución y gobierno. Está muy bien que hayan sacado a Batista, pero no puedo sonreírme. ¿Se me notará? ¿Me veré yo distinto a toda esta gente que ahora se ve distinta? Hasta Pedrito está distinto. Anoche vino a la casa a las doce. Lo sentí cuando abría con su llave. Iba a llamarle la atención, pero no le dije nada. Ahora no tiene que estudiar hasta que empiece el instituto. Bastante tiempo estuvo sin salirme ni a la esquina. Ahora Pedrito es feliz, pero es porque él no sabe, sólo tiene dieciséis años... Si esto no se echara a perder... ¡Diablo, me pasé una cuadra!

—¡En la esquina! ¡En la esquina!

Por bobear.



EL AUTOR DE LAS PERICAS CUENTA SU HISTORIA



Entrevistado: Nicolás Dorr.

Entrevistador: Matías Montes Huidobro.

Bueno, vamos a empezar por el principio... La edad...

1947. 3 de febrero. La Habana. 14 años.

¿Cuándo empezó tu labor creadora? ¿Teatro desde el principio?

No, primero poesías y poemas. Desde los siete años. Sin publicar.

¿Y el teatro? ¿Cuándo empezaste a verlo?

Siempre me gustó mucho. Lo veía primeramente en Bellas Artes. Recuerdo especialmente "Doña Rosita la Soltera" y "La Casa de Bernarda Alba".

En cuanto a los autores...

¿Los que prefiero?

Sí.

Ionesco. García Lorca. Lope de Vega. De Lope de Vega, especialmente, "Fuenteovejuna". También me gusta Brecht. Ionesco me gusta por el absurdo.

Entiendo las relaciones entre Lope y Brecht. Pero es extraño, por ejemplo, Lope y Ionesco. Veremos más adelante, ¿no es así?

Bueno.

Y sobre "Las Pericas", ¿está la influencia de Ionesco?

Sí. Yo lo creo.

¿Hay alguna experiencia personal?

Ninguna. No es una experiencia personal. Es una sátira. El tipo de persona dominante siempre me ha caído mal y quise hacer una sátira. Escogí las viejas porque me pareció un buen recurso. Ha sido poco explotado en ese sentido cómico y lo creí bueno.

¿Qué esperabas crear en el espectador? ¿La comicidad o la angustia?

Según. Hay personas que la han visto y me han dicho que se han angustiado. Otras no. Yo esperaba las dos cosas.

¿Por qué utilizaste elementos musicales?

Pensé en el espectáculo. Quise ponerle algo de espectáculo. Quise que tuviera más atracción. Me parece que el teatro siempre debe ser espectáculo.

¿Qué te ha parecido la reacción del público? ¿La esperabas?

Ha sido muy buena. Estoy muy complacido. Esparaba una buena reacción, pero no tanto.

¿Qué tipo de teatro te gustaría escribir en el futuro?

Me gustaría más el absurdo.

¿Por qué, precisamente, el teatro? ¿Por qué no el cuento?

No sé. A mí me gusta mucho escribir, pero creo que tengo más facilidad para escribir teatro. Me gusta más dialogar que narrar.

Vamos a decir algo sobre los caracteres de "Las Pericas". ¿Algo personal?

No, nada personal. Todo imaginario. Los tres caracteres de "Las Pericas" están rodeados de locuras, pero los tres son diferentes.

¿Por qué diferentes?

Tenía que ser así. Diferentes tipos de personas, porque una misma no podría reunir los tres caracteres. Las tres son dominantes y locas. Pero Serafina es burlona. Felina es la ecuanimidad. Panchita, dominante loca, la exuberante.

Bueno, como siempre se habla del absurdo, vamos a referirnos a él. No es que a mí me guste, pero en fin... ¿Pretendiste un mensaje?

No me gusta eso del mensaje. No pretendí ninguno.

De acuerdo, pero aunque no se pretenda a veces un mensaje, el mensaje sale a la superficie. ¿Salió alguno?

Sí, creo que salió un mensaje. Pero ese mensaje está planteado en la obra mediante la acción. De la acción se desprende todo.

Volviendo a Ionesco, ¿qué te ha gustado de él?

Todo. "Las Sillas", "La Lección", "La Soprano Calva". Me gusta por su exuberancia. En el absurdo, en los personajes, en el diálogo...

Exuberancia. Esa palabra se ha repetido. Tal vez sea la clave. ¿Te parece que Lope es exuberante?

Exuberante en cierto modo. Las escenografías, por ejemplo...

Deduzco entonces que ésas son las relaciones entre Lope y Ionesco. La exuberancia, el sentido del espectáculo, el innato sentido del teatro. ¿Será así?

Puede ser.

¿Más teatro?

Estoy escribiendo "El Palacio de los Cartones". Se desarrolla en un solar en 1925. Un acto. Es el nombre del solar.

¿Y qué más?

Preferiría no decir más nada.

¿Alguna otra obra ya terminada?

"La Chacota". En tres actos. Se trata de otro solar.

¿Y qué más de "La Chacota"?

Preferiría no decir más nada.

¿Por qué escribes y por qué escribiste "Las Pericas" como teatro?

Escribo por una satisfacción interior. Escribí "Las Pericas" para el teatro porque me pareció su medio más apropiado y porque quería experimentar con el teatro.

¿Quieres decir algo más?

Que estoy muy contento con el montaje que ha hecho Nelson, mi hermano, y muy agradecido a Rubén Vigón por la oportunidad de ver en escena "Las Pericas".

Entonces, buena suerte.



LAS PERICAS



Tres cuadros de Nicolás Dorr

PERSONAJES: *(por orden en que hablan).*
ROSITA
PANCHITA
FELINA
SERAFINA
LA VOZ DE ARMANDO
OTRA VOZ

EPOCA: actual.

ESCENA: Un comedor con muebles viejos: una mesa con sus cuatro sillas, una mecedora, una mesa baja, unos cuadros. Al fondo una ventana colonial, a la derecha y a la izquierda puertas.

PRIMER CUADRO

(Un domingo por la mañana. Las tres hermanas ancianas se encuentran sentadas alrededor de la mesa tomando el desayuno, sus pies no alcanzan muy bien el suelo. Todas visten de negro, excepto Rosa, ésta se encuentra en la mecedora).

ROSITA *(hablando sola, su voz va creciendo hasta convertirse en gritos).* — Porque Panchita y Felina, porque Felina y Panchita, porque Serafina y Felina, porque Felina y Serafina... Armandito... el pan para Armandito. Tengo que dárselo... ¿Qué le pasará? No vino ayer... ¿Le habrá dado la luna?

PANCHITA. — Bestia, cállese.

FELINA. — Come y calla.

PANCHITA. — Pero qué mujer más insoportable. Todo el día habla que te habla. *(Rosa se acerca a la mesa. Separa la silla vacía)* Rosa, ya te he dicho, que aunque seas hermana nuestra te prohibimos que te sientes a la mesa.

ROSITA. — ¿Por qué?

PANCHITA. — Porque alcanzas.

LAS TRES. — A su sitio. *(Le indican a Rosa la mecedora)*

PANCHITA. — Pero qué descarada. Miren que venir a alcanzar el suelo sentada y nosotras no. Es increíble ¿cómo es posible nosotras, que somos señoras con títulos no alcanzamos? Y ella que no tiene ninguno se da el lujo de que los pies le lleguen al suelo. No soporto a la gente tan atrevida. *(Comienza a mover los dedos sobre la mesa, como si tocase el piano, tarareando "La Pobre Rosita"):*
"Estaba la pobre Rosita
muy triste y solita
sentada en un rincón,
¿Qué le pasará a Rosita?
Que su hijo le metió un trompón. *(Ríe)*

ROSITA. — Porque Panchita y Felina, porque Felina y Panchita, porque Serafina y Felina, porque Felina y Serafina.

PANCHITA. — Pero, ¿cómo no se calla esta salvaje?

FELINA. — Espera, ahora verás cómo la enmudezco. *(Coge la sombrilla y va hasta el asiento de Rosita y le da un sombrillazo en la cabeza)*

ROSITA. — Ay, se lo diré a Armando cuando venga. Se lo diré cuando venga con la luna y las cantinas.

PANCHITA. — Felina, la pusiste peor.

FELINA *(autoritaria)* — Rosa, cállate. *(Mira hacia la puerta lateral)* Dios mío ...las siete. *(Va hasta la silla y toma el velo negro y se lo pone en la cabeza)*

SERAFINA. — Tenemos que apresurarnos.

FELINA. — ¿Vas con nosotras, Panchita?

PANCHITA. — No puedo. Pronto vendrá el hijo de esta mujer a pedir comida, y si no estoy aquí, entra y me roba...

ROSITA. — Mentira. Mi hijo no es ningún ladrón.

PANCHITA. — Atrevida, ¿cómo se atreve a desmentirme? *(A sus hermanas Felina y Serafina, más bajo).* Hay que eliminar a ese Armando, viviendo de las viejas ricas, con el pretexto de que es anormal. Con lo chasma que es, hacemos muy bien en no dejarlo entrar... porque si no arregladas estaríamos, por eso le tenemos que pagar una habitación...

ROSITA. — En un solar...

PANCHITA. — ¿Y en qué otro lugar mejor puede vivir que en un solar? Ese es su elemento. *(Se pone de pie)*. Ay, Armandón. *(Al público)* El es el mayor problema que tengo en la vida. Muchas veces viene a las siete de la noche a pedir el almuerzo... ¿saben por qué hace eso? Para mortificarme. Y además me roba, es un ladrón. Cuando era niño el padre lo botó de la casa porque le robó. Y así ha crecido desviado del buen camino. Hace tres años le robó un pantalón a un negro y nosotras tuvimos que ir a sacarlo de la cárcel. Nunca tengo sosiego por culpa de este Armando. El fue quien mató a mi hija. Yo tenía una niña rubia de ojos azules... dicen que era mongólica... pero es mentira. Y él me la mató gritándole a todo lo que daba su garganta: "Arroz con frijoles. Arroz con frijoles". Y mi niña que era tan fina, no pudo soportarlo, y murió. Y ahora en la vejez, cuando esperaba pasarla tranquila, solamente mi piano y yo; fíjense en la cruz de espinas que me rodea... esta Rosa, mi hermana... es loca. Mientras más escucho su voz enloquecedora diciendo mil palabras por minuto, como una máquina infernal, más me incomodo. Y su hijo por otra parte gritando: comida, comida, comida. Hacen que me sienta perturbada constantemente. *(A Felina)* Felina tú tienes que hacer algo, lleva a Armando a un asilo... me va a volver loca. Lléveselo lejos, entiérrenlo vivo, quémenlo, pero no puedo soportarlo. Serafina, Serafina, te lo pido de rodillas, ¿por qué no le dices a tu hija Dulce que lo recoja?

SERAFINA. — No me haría caso, es de lo más descarada. De contra que la tengo recogida en una de mis propiedades... ¿sabes lo que estaba haciendo el otro día? Pintándome una pared sin mi permiso; so atrevida. Pero yo no se lo toleré. ¿Sabes qué hice? Cogí la brocha y se la mandé por la cabeza, se creen que me van a desobedecer. Mis propiedades son mías, y nadie tiene derecho a hacerme nada en ellas. *(Al público)* Ay, mis propiedades ... No me dejan vivir. Yo soy la más rica de todas... la propietaria. Pero a veces no quisiera serlo, ¡que si no me paga el inquilino! ¡que si se muda fulano!... como el lío que tuve con unos inquilinos nuevos, le alquilé a un matrimonio solo... sin hijos. Y ¿saben cuántos hijos aparecieron de pronto? Seis. Y ¿saben lo que me ha puesto en el balcón? Un tren de lavado, me está acabando con el piso. Pero yo siempre subo con mi llave, y veo lo que está haciendo. El otro día subí, y encontré la pila del baño abierta, ¡qué desconsideración! Y cuando voy a cerrarla, viene la mujer para arriba de mí como una tora, diciéndome que no podía entrar en su casa y menos con mi llave... pero qué loca. Mira que venir a prohibirme a mí que entre en mi propiedad... y diciendo que en su casa. Mi casa. Que para eso la hice yo. Pero seguiré entrando, ésa es mi propiedad, y nadie puede prohibirme que entre en ella cuando me plazca, aunque la tenga alquilada. Y por eso ¿saben cómo me llaman mis nietos? "La Periquita". Ay, pero yo no se lo aguanto. Siempre estamos de lucha, creo que no podría vivir sin peleas... Soy de espíritu guerrero. Si yo quisiera podría vivir en un hotel de lujo, lejos de todos estos problemas de Armando y Rosa, pero pienso que me aburriría. Ellas son muy viejas para controlarlo, pero yo no, yo me siento como si tuviera veinte años. Todavía me quedan muchos bríos de cuando era maestra, y tenía que encerrar en una habitación a mis alumnos, y reglazos por aquí y reglazos por allá... era la única forma de que entendiesen. Nunca tuve alumnos más brutos, me exasperaban. Para todo eran neófitos, menos para decir malas palabras. De esos alumnos aprendí yo, cosas muy terribles...

PANCHITA. — Tu hija tiene que llevarse a Armando.

SERAFINA. — Pues no, Panchita... mi hija no recogería a Armando por nada de este mundo.

PANCHITA. —Hay que desaparecerlo, o me echo una botella de alcohol y un fósforo.

FELINA. — Tranquilízate, ya buscaremos el medio de desaparecerlo. Me dedicaré por completo, ya no tengo las preocupaciones de mis propiedades.

PANCHITA y SERAFINA. — ¿Cómo?

FELINA. — Sí. Se las regalé a mi sobrino Nerón. He hecho un trato con el abogado y todas mis propiedades han pasado a manos de mi sobrino Nerón. *(Al público)* Nerón es un sobrino prestigioso, es doctor. Digan entonces quién merece mis propiedades, él que es prestigioso y tiene dinero, o Armando que es un anormal muerto de hambre? Claro está que Nerón, y todas mis joyas serán de su esposa. *(Ríe)* Yo también soy viuda, y no me interesaron jamás los hijos. Así es que jamás me interesaron las preocupaciones. Mi esposo, era comerciante, yo directora de escuela, nos casamos y nos convertimos en ricos propietarios. El murió, y yo vendí la mitad de las propiedades, y me di la gran vida viajando por toda Europa, España, Italia, Francia, países encantadores, tengo colecciones de álbumes, con fotografías mías en los principales monumentos y lugares destacados de todos estos países. Pero no les voy a cansar con las descripciones de mis viajes, Respecto a Armando, diré que no lo resisto, no tiene título y es un chusma. Con respecto a su madre, no hace falta verla dos veces para darse cuenta una de que está completamente loca; de buena gana los llevaría a los dos a un asilo, pero nunca nos ponemos de acuerdo mis hermanas y yo para hacerlo.

PANCHITA. — Felina ¿qué hacemos con Armando?

SERAFINA. —Lo que tenemos que hacer es tirarle un jarro de agua todos los días cuando venga a buscar la comida.

PANCHITA. — Yo no sirvo para eso.

SERAFINA. — Pues lo haré yo. Bueno me voy. Rosa recoge las tazas.

PANCHITA. — Serafina, reza por que a Armando le pase algo.

FELINA. — ¿Por qué no nos acompañas?

PANCHITA. — Torpe, inverosímil, ya te dije que no podía ir.

FELINA. — Está bien, Pancha.

PANCHITA. — No me digas Pancha. Ya sabes que me gusta que me digan Panchita o en todo caso la "Flor del embeleso", porque eso de Pancha me luce muy falto de respeto.

ROSITA. — Porque Panchita y Felina, porque Felina y Panchita, porque Serafina y Felina, porque Felina y Serafina.

PANCHITA. — Cállese, bestia.

ROSITA. — Tengo derecho a hablar.

PANCHITA. — Usted no tiene derecho a nada. Usted es anormal y loca.

ROSITA. — Loca lo será usted. ¿Por qué tienen que ser así conmigo? Malas hermanas. Desnaturalizadas.

PANCHITA. — Ay, pero que bestial. No te atrevas a hacerle la comida a tu hijo hoy. Que trabaje.

ROSITA. — El trabaja.

PANCHITA. — ¿Y qué hace con el dinero?

SERAFINA. — Lo gasta en tabaquitos.

ROSITA. — Todos los hombres lo hacen.

PANCHITA. — Sí, pero todos los hombres no tienen luna, ¿oyó? Que no tienen luna. Y esa luna, cómo nos ha costado dinero. Un capital.

SERAFINA. — Lo que debíamos hacer con Armando es casarlo. *(Ríe)*

PANCHITA. — No seas chacotera. Lo que habría que hacer es matarlo. El día que me entere que a Armando le ha pasado algo, voy a dar una fiesta, y me voy a volver a casar, me untaré arrebol en las mejillas. Y al fin podré ir de nuevo a misa.

FELINA. — Si nosotras nos morimos primero que él, yo no sé cómo se las va a arreglar para seguir viviendo.

SERAFINA. — Haciendo el ciego o el cojo para pedir dinero.

PANCHITA. — Pues bien, no le dejaré ninguna dote. No se lo merece. Mañana llamaré a mi abogado para que cuando yo muera, todas mis pertenencias pasen a manos de Nerón, como has hecho tú. Hasta Rosa, si está viva. Ella es mi hermana y como quiera que sea no puedo dejarla en la calle y menos con su hijo, porque ese loco es capaz de venderla o de matarla. Ya está decidido, Nerón heredará a Rosa.

ROSITA. — Yo no quiero. Nerón es muy malo, me pondrá de criada suya.

FELINA. — Grandes príncipes arruinados han servido de criados a familias de menos rango social que ellos.

ROSITA.—No lo pueden hacer. Porque Panchita y Felina, porque Serafina y Felina, porque Panchita, Serafina y Felina se merecen estricnina.

PANCHITA. — Han oído lo que ha dicho esta china pelona. No la soporto más. *(Sale)*.

FELINA *(a Serafina)* — Dejémosla con su locura. Vamos. *(Salen)*

ROSITA. — Adiós, Pericas. *(Al público)* Ven ustedes, cómo me avasallan a mí y a mi pobrecito hijo. Siempre he sido la esclava, el trapo sucio, todo porque soy medio anormal, y no estudié, pero soy la más linda, y yo alcanzo al suelo sentada y ellas no. Por eso me odian, y no crean nada de lo que dicen de mi hijo. El no es malo, sólo que es un poquito atolondrado. Cuando era niño le dió meningitis. También es lunático, pero de eso yo soy culpable. La noche antes de tenerlo me quedé todo el tiempo en el patio viendo la luna nueva. Por eso cuando aparece la luna se pone como loco, pero no le hace daño a nadie, sólo le da por hablar muy alto y decir malas palabras. Pero si viviera mejor que como vive... por ejemplo aquí con nosotras estoy segura que se curaría. Pero mis hermanas no le dejan poner un pie después de la puerta. Panchita dice que él le roba todos los días, pero es mentira. Y aunque lo hiciera, ¿para qué ellas quieren tanto dinero? Para empapelar las paredes. El y yo no somos más que unos títeres manejados por ellas. Pero algún día nos rebelaremos, algún día. *(Se sienta y se mece)* Porque Panchita y Felina, porque Felina y Panchita, porque Serafina y Felina, porque Felina y Serafina.

TELON

SEGUNDO CUADRO

(Panchita entra muy excitada)

PANCHITA. — Dios mío. Dios mío. Qué horror, parecía un hombre flaco con nariz de picoloro. Ay, que voz más ronca. *(Se va la luz un instante. Panchita da un grito y corre alrededor de la mesa, después se precipita hacia la puerta de la derecha, se tropieza con Felina y Serafina, da otro grito* Fue él... fue él. Se apagó la luz ¿Ustedes no lo vieron?

FELINA. — Cálmate, la luz la apagué yo, porque me equivoqué.

PANCHITA. — Mentira. La luz la apagó el de la voz ronca. Cuando llegó hizo lo mismo para anunciarme su presencia, y ahora lo volvió a hacer para anunciarme su retirada.

FELINA. — Ya te he dicho que fui yo. Díselo tú, Serafina.

SERAFINA. — Qué torpe eres. Los fantasmas no existen. Lo debes haber soñado.

PANCHITA. — Yo no sueño con los ojos abiertos. El de la voz ronca estuvo aquí, y me habló. Además no es la primera vez que tengo visitantes nocturnos.

FELINA. — ¿Cómo?

PANCHITA. — No te hagas la asombrada. Ya yo te he hablado antes de los aparecidos que me rondan.

FELINA. — Sí... pero pensé que ya se te había quitado ese barrenillo.

PANCHITA. — Pues no. Hace unos instantes estuvo uno aquí. Quería ser también uno de mis candidatos.

FELINA. — ¿Quién?

PANCHITA. — Un cabezudo. ¿Sabes que edad tiene? Veinte años. Un puro pichón de espíritu. Está arrebatado por mí. Me quería llevar con él ahora mismo. Ay, Felina, me tienen montada guardia en la cabecera de la cama. He visto unos enanitos subir por ella.

SERAFINA. — Eso ha sido un sueño.

PANCHITA. — Cállate impertinente. Felina, ayúdame a quitar a los enanitos de las colinas de mi cabecera. Están edificando allí una gran fortaleza. Si no me ayudas, yo misma la derribaré con mis propias manos. No puedo soportarlos con sus miradas fijas. Están allí rondándome. Ayúdame a desaparecerlos.

FELINA. —Estás nerviosa...

PANCHITA. — Felina, tengo miedo de volverme loca.

SERAFINA. — Eso es un hecho.

FELINA. — Cállate. *(A Panchita)* Debes convencerte de que esas colinas no existen. Olvida esas pesadillas.

PANCHITA. — ¡Cómo crees que puedo olvidar lo que a diario veo! Todo lo que te he dicho está ahí en mi habitación, en la cabecera de mi cama.

FELINA. — Te cambiaremos de cuarto.

PANCHITA. — Eso nunca. Lo que tienes que hacer es comprar un pico y una pala, yo perforaré las colinas donde se encuentra la fortaleza.

FELINA. — Lo que harás será perforar la pared.

PANCHITA. — Tengo que matar a los enanos.

SERAFINA. — Atrevida, qué dirá Blanca Nieves, cómo vas a matar a sus siete enanitos. *(Ríe)*

PANCHITA. — Chusma.

FELINA. — No la mortifiques. Se pondrá peor.

SERAFINA. — ¿Tú crees que todo eso que ella ve, se debe a que está enferma de la vista?

FELINA. — No, lo que ella tiene es... *(Bajito con misterio)* Psicosis Senil.

PANCHITA. — ¿Qué están hablando ahí?

FELINA. — Nada, nada. Cuéntale algo agradable.

SERAFINA. — Panchita, ¿sabes una cosa? Internaron a Loló del Pilar en una casa para ancianas perturbadas. Que hija más mala tiene, ella fue la que la ingresó. Dice que la madre se volvió loca, dice que un día salió a la calle y se desnudó dentro de un charco de agua.

FELINA. — Pero yo no lo creo, ¿tú puedes creer que una mujer de tanto rango social como ella vaya a refrescarse de esa manera?

SERAFINA. — ¿Y sabes cómo la hija nos contó la historia? Atacada de la risa. Ay, pero eso yo no lo puedo soportar, le tuve que dar un carterazo por la boca. No me es posible soportar a una hija que se burle de su madre. Ay, Felina qué bien hiciste en no tener hijos. Los hijos son muy mal agradecidos. Pronto hasta mi hija Dulce querrá hacer lo mismo, pero conmigo va a encontrar la horma de su zapato, conmigo no hay quien pueda.

PANCHITA. — Pues yo no pienso de esa manera. Tu hija y la de Loló del Pilar serán así porque son de pelo negro, pero en cambio mi niña que era de pelo rubio, no hubiera salido así... los cabellos rubios son de ángel... y mi angelito se fue al cielo... *(Llora)*

SERAFINA. — Ay, por favor, no empieces con el ataquito fingido.

PANCHITA. — *(Canta "El Premio Angelical):*

El bello cielo azul
es el cielo de Dios
y Dios se la llevó
para hacerla un ángel
y bendecir a Panchita
por haber tenido una niña así.
Y así otorgar el premio a su virtud,
su gratitud y su amistad,
es el premio angelical.

(Se escuchan voces afuera)

VOZ DE ARMANDO. — Vamos en orden, usted aquí... en orden: el uno, el dos y el tres aquí, formen fila. Vamos, vamos no se descompongan. ¿Tú que número eres? ¿El diez? Bueno, para allá. Esperen sus turnos... el cuatro, el cinco y el seis aquí. Organícense. Del seis al diez formen la otra fila. Vamos, fila, que Armando invita. *(Grita)* Vamos viejas ricas, traigan cincuenta cantinas que tenemos hambre. Y no queremos arroz de ayer, queremos de hoy. Vamos abran el refrigerador. Arroz con frijoles, arroz con frijoles. *(Todos)*. Arroz con frijoles, arroz con frijoles. *(Ríen)*

FELINA. — Pero qué es esto, ese Armando ha traido el solar completo para acá.

PANCHITA. — Qué bochorno, ya no podré salir jamás. Hay que llamar a la policía, que le pongan cadena perpetua.

SERAFINA. — Qué policía, ni qué policía. Ya verán... *(Sale corriendo por un lateral)*.

VOZ DE ARMANDO. — Vieja, trae las cantinas. *(Rosa sale, atraviesa la escena y desaparece por otra puerta)* Arroz con frijoles, arroz con frijoles.

SERAFINA. — *(Entra con una palangana que se supone llena de agua, la lanza por la ventana)* Cojan comida. *(Risas)*. Pero cobardes no corran.

PANCHITA. — *(Recuperándose)* Pero si son chacoteros.

FELINA. — Con esto de hoy ya rebosó la copa de los atrevimientos.

SERAFINA. — ¿Saben quién iba en la fila? Chuchi, el barbero que le rompió la cabeza a Armando, por haberle robado cinco centavos. Pero qué poca vergüenza tiene este Armando.

ROSITA. — *(Entra, trae en las manos las las cantinas)* Aquí están mi hijito... aquí están las cantinas. *(En la ventana)* Pero ¿dónde está mi niño? ¿Qué le hicieron?

FELINA. — ¿Hacerle? Qué nos ha hecho la perlita de tu niño, trayéndonos aquí a todo el solar donde vive, a pedir comida desaforadamente.

PANCHITA. — Dios mio. Dios mío. El único hijo que tuvo esta mujer y no se murió en el vientre. Pero se acabó, hay que escarmentarlo. No te pagaré más el cuarto.

FELINA. — Muy bien. Eso lo debiste hacer hace mucho tiempo.

(Tocan a la puerta. Serafina sale)

ROSITA. — No lo pueden echar a la calle, no lo permitiré.

PANCHITA. — Felina llévatela, que se desata.

(Felina se la lleva por un brazo)

ROSITA. — Porque Panchita y Felina, porque Felina y Panchita, porque Serafina y Felina, porque Felina y Serafina. *(Salen)*.

SERAFINA. — *(Entra corriendo)* Ay, lo que dijo, lo que me dijo de Armando.

PANCHITA. — ¿Qué pasa ahora?

SERAFINA. — Armando ha encerrado a una mujer en su cuarto y no la deja salir. La mujer está como loca, tumbando la puerta abajo para salir. Dice la encargada que da de plazo hasta mañana para que Armando saque a esa mujer o llama a la policía. Ya se acabó de arrebatar Armando, secuestrar a una mujer y encerrarla en su propio cuarto. Dicen que la encerrada está completamente loca.

PANCHITA. — Una desgracia más. No vivimos para disgustos. Ahora esa mujer perturbada, ésa va a matar a Armando. Esto va a salir en todos los periódicos. ¡Qué escándalo, Dios mío! *(Gritando)* Felina. *(Sale Felina)* Armando ha encerrado a una mujer loca en su cuarto y no la deja salir. Hay que ingresarlo en un asilo inmediatamente.

SERAFINA. — Lo que hay que hacer es ir y sacar a esa mujer de la habitación cuanto antes...

FELINA. — Sí, alguien tendrá que ir a hablar con Armando.

SERAFINA. — Vamos las dos.

PANCHITA. — Sí, sí, por favor, no podré soportar el escándalo.

FELINA. — Está bien, vamos en seguida. *(Salen)*

(Cambian las luces)

VOCES QUE CANTAN. *(Suavemente)*

Rosita se casó
Rosita enviudó
Serafina se casó
Serafina enviudó
Felina se casó
Felina enviudó
Panchita se casó
Panchita enviudó
Las cuatro son:
"Las Pericas"
Las pericas
Las pericas
Las pericas

PANCHITA. — ¿Qué? ¿Qué es esto? ¿Quiénes son? ¿Qué? ¿Qué? ¿Quién habla? ¿Dónde están? Oigo mil voces que hablan ... ¿Quiénes son? Pero, ¿qué es esto? Cállense... me aturden. Por favor, hable uno solo. *(Se acerca a proscenio)* ¿Qué dicen? *(Escucha con trabajo)* Ah, qué ya está hecho todo. Pero. ¿qué cosa? ¿Qué? *(Pausa)* No entiendo. *(Pausa)* Que la rueda se fue sin el carro, que se cayó el buque de la botella, que murió el geranio al anochecer. No entiendo. Por favor que hable uno solo. *(Se sonríe)* Gracias. Yo soy Panchita. Pero ¿quiénes son ustedes? *(Pausa)* Los Gi-gan-tes y Ca-be-zu-dos. Ah los Gigantes y Cabezudos. ¿Qué quieren ser amigos míos? Qué bueno. ¿De dónde vienen ustedes? ¿De las colinas de la cabecera de mi cama? ¿Que no? Entonces, ¿de qué colinas? ¿De las de aquí?

Ay, es verdad, las colinas han invadido la casa... no podré salir de aquí. Romperé algunas para poder salir. *(Comienza a dar vueltas dando golpes en el aire)* Ay, ay, auxilio se caen las colinas. *(Llora, tira de ella una mujer imaginaria)* Suélteme, señora, señora, no me moleste. Suélteme le he dicho, so atrevida. *(Se levanta)* Cabezudos, Cabezudos. Sí, sí estoy bien. ¿Cómo? ¿Que se fue la niña sola, sin el diente? ¿Con la uña en el pelo? Pero, ¿cómo la madre la deja ir? ¿Que la madre no lo sabe? Pero que niña más atrevida, se fue sola y sin nariz. *(La mujer imaginaria la vuelve a molestar)* Pero usted otra vez, suélteme señora, suélteme impertinente. No, no me voy con usted, suélteme de una vez, atrevida. ¿Cómo? ¿Qué cantan? ¿A ver? Va-len-tín, To-me-guín. Ah, Valentín, Tomeguín. Le rom-pie-ron... Oigame. Yo soy una directora retirada para decir eso. *(Aparece la mujer imaginaria)* Señora suélteme. Le he dicho que no me voy con usted, no me moleste más. So atrevida, solapada, impertinente. *(A los cabezudos)* ¿Digan? Ah, *(Ríe)* *(Despacio pero con ritmo)* Valentín, Tomeguín, le rompieron el violín. *(Baila y canta muy alegre)* Valentín, Tomeguín, le rompieron el violín. Valentín, Tomeguín, le rompieron el violín. Valentín, Tomeguín, le rompieron el violín. Ay, pobre Rosario, se tragó un real. Pobre Rosario la tuvieron que operar. *(Ríe)* ¿Qué dicen? ¿Que me pagan

un viaje a la China si les vendo la sayuela? Pues no, no les vendo nada. ¿Es que quieren verme desnuda? Atrevidos. *(Se vuelve de espaldas)* No les escucho. Cállense. Ay, Tasajo, tasajo, tasajo, tasajo. ¿Quién quiere tasajo? *(Se ha vuelto)* ¿Quién? Ganchitos por los poros. Pero, ¿quién es ella? Ganchitos por los poros, que nombre más horrible. *(Pausa)* Una mujer que echa ganchitos por los poros, y arañas peludas por la boca. Qué horror. *(Aparece la mujer imaginaria)* Pero usted de nuevo, ya le he dicho que no voy a ninguna parte, suélteme. No la resisto más, déjeme tranquila. *(A los cabezudos)* Pero ¿quién es ella? ¿Cómo? *(Se echa hacia atrás horrorizada, a la mujer imaginaria)* Ah, pero es usted. Usted echa ganchitos por los poros, debe estar riquísima... ¿y los vende? No. Ah, inmoral. Edúquese, edúquese. Ay, quién quiere tasajo. ¿Usted quiere tasajo? Ah, usted quiere tasajo. ¿Que el buque zarpa? ¿Que hay que llenar la despensa del buque con tasajo? Pero, ¿cuándo se va? Hoy mismo. Y hace falta tasajo. Que zarpa el buque. Que zarpa el buque. Que zarpa el buque. Cinco libras de tasajo. Ah. Hay que apresurarse. *(Da vueltas como si recogiera tasajo del piso y lo echa al aire)* Tasajo, tasajo, tasajo, tasajo. *(Se para de pronto)* ¡Cómo ¡Que me van a hacer un regalo? ¿Qué es? ¿Qué es? *(Pausa)* Un alacrán para que lo cuelgue en mi frente. No, no gracias. ¿Qué? ¿Qué me quieren retratar? Ah, eso sí. Pero, ¿para qué? ¿Para una entrevista? Qué emocionante. ¿Quién me la va a hacer? Ganchitos por los poros. *(A la mujer imaginaria)* Usted de nuevo. Espere un momento. Necesito polvo, arrebol y pintura de labios. *(Hace que se arregla con todo lo anteriormente dicho)* Yo tengo una pose para cada fotografía, algunos dicen que tengo cara de madonna. Ya verán, soy muy fotogénica. Un momento. *(Se pone en una pose muy ridícula. Con las manos hacia atrás)* Ya estoy lista. *(Posa)* ¿Ya? Ah, otra más. *(Posa)* ¿Ya? ¿Otra? *(Posa)* ¿Ya? ¡Otra más *(Posa)* ¿Ya? Pero cuántas, nunca me han tomado tantas en mi vida. Que excitante. *(Posa)*. Ahora sí. ¡Ninguna más? ¿Otra? *(Va a cambiar de pose)* ¡Cómo? ¿Que no cambie de pose? ¡Que luzco bien así. Gracias. Es usted muy amable. *(Posa)* ¿Ya? ¿No? Bueno. *(Posa)* Déjeme cambiar de posición. *(Pose)* Ay... *(Pose)* Pero cuantas fotos me va a tomar. *(Pose)* No puedo mantenerme tanto tiempo en esta pose. *(Pose)* Déjeme cambiar, se lo ruego. *(Pose)* Ay... *(Pose)* Sálvenme Cabezudos y Gigantes, ayúdenme pronto. *(Se suelta de la pose y cae desfallecida en una silla)* Canalla, abusadora, me alegro de que le salgan arañas por la boca. Ya me las pagarás, impertinente. *(Llama)* Cabezudos y Gigantes, llévense a Ganchitos por los poros, rápido no quiero verla más. *(Se levanta rápidamente)* ¿Qué? ¿Cómo? ¿Que tengo que ir con ustedes? No, eso nunca. Por favor ¿por qué quieren llevarme? ¿Cómo? ¿Que yo soy la elegida por el rey de los cabezudos? No. Yo le guardo luto a mi esposo, no quiero ser reina. No quiero. No quiero. ¿Qué? ¿Que si llevo a Armando a un asilo no me llevarán? Pues que se lo lleven, que se lo lleven ahora mismo. ¿Que tengo que ser yo? ¿Yo tengo que llevarlo a un asilo? ¿Ahora mismo? Pero ahora mismo no puedo. Mis hermanas lo llevarán mañana. ¿Cómo? ¿Que no pueden esperar? Pero por favor. No me pueden llevar a mí. Suéltenme, suéltenme, suéltenme. Está bien llevaré a Armando ahora mismo. *(Se suelta, corre hacia un lateral)* No bajen de las colinas, quédense allí. No quiero ir con ustedes. No me podrán llevar... Ay. *(Corre hacia el otro lateral, ya en la puerta, grita)* Nunca tendré un hijo de ese monstruo y menos a mi edad. *(Sale, dejando caer la cortina de la puerta)*

TELON



TERCER CUADRO

(Panchita se encuentra sentada en el sillón de Rosita, Felina a su lado, Serafina está mirando por la ventana)

PANCHITA. — Bueno, pues ya se los he contado todo... Hay que llevarse a Armando a un asilo, si no los Cabezudos me vendrán a buscar...

FELINA. — Está bien. Lo prepararemos todo para llevarlo lo más pronto posible.

PANCHITA. — Ojalá no me vengan a buscar antes. Y ¿qué haremos con la mujer que Armando tiene encerrada?

FELINA. — No sabemos qué hacer. No hemos encontrado a alguien que quiera meterse a sacar a esa mujer. Por otra parte ella está enloquecida tumbando la puerta a golpes. Y lo más grave, da de plazo hasta mañana para que Armando la suelte, y jura a gritos que si éste no lo hace lo matará. Va a correr la sangre. Tenemos que convencer a Armando para que la suelte, habrá que avisarle a la policía.

SERAFINA (A Felina) — ¿De veras que lo encerraremos en un asilo?

FELINA. — Sí, no queda más remedio.

SERAFINA. — ¿Y con quién pelearé?

FELINA. — Con tus dictos. O éntrale a golpes con tus propiedades, pero Armandito será ingresado.

PANCHITA. — Llévense a Armando... Llévenselo...

FELINA. — Tranquilízate... lo ingresaremos.

SERAFINA. — Pero temo que nos moriremos de aburrimiento.

PANCHITA. — *(Se levanta rápidamente)* Ay, ellos de nuevo. Los cabezudos vienen a buscarme, escóndanme. No dejen que me lleven. *(Se escuda tras sus hermanas)*

SERAFINA. — ¿Qué dice?

FELINA. — No entiendo nada.

PANCHITA. — *(Saca la cabeza de detrás de sus hermanas)* ¿Qué dicen? ¿Qué? ¿Qué se cayó el carretón y al caer se le rompió la dentadura dentro del pelo? ¿Cómo que se ha ido solo, sin corbata y desnudo? Que le dieron el permiso para cantar, pero que todavia no se ha tomado la clara del huevo.

FELINA Y SERAFINA. — ¡Qué horror!

PANCHITA. — Cabezudos, cabezudos, cabezudos, cabezudos. Mis hermanas llevarán a Armando a un asilo mañana mismo. ¿Me oyeron? ¿Sí? ¿Están conformes? Gracias. Gracias. *(Muy alegre)* Están conformes, no me llevarán. *(Recita):*

"Cabezudos y Gigantes,
que salga todo triunfante.
Que todo salga triunfante,
Cabezudos y Gigantes".
Con la ayuda de ganchitos
y el trono de la araña.
Que salga todo triunfante
Cabezudos y Gigantes.

Lanlaralaralán. Vamos a alegrarlos. Les representaremos en prueba de nuestro afecto. "Los Pericones". Felina, Serafina, traigan sombreros y pericones. Lanlaralaralán, Lanlaralaralán, Lanlaralaralán. *(Canta Los Pericones):*

"Señoras y señores,
esta es la función más grande por los siglos, jamás será igualada,
podría calificarse como un canto de (antaño,
y será cantada en A capella.
Verán ustedes cómo esta representación,
llegará a los oídos de ustedes,
Que la escucharán y se encantarán.
Atención, atención,
comienza la función.
La gran función comienza.

(Entran Felina y Serafina, llevan sombreros de 1900, con grandes flores y cintas, traen en las manos unos grandes pericones (abanicos); cada una de ellas trae un abanico y un sombrero para Panchita, se lo entre-

gan situándose a cada lado de ella, mientras cantan desde su aparición)

FELINA Y SERAFINA. — Lanlaralaralan,
Lanlaralaralan.
Corre, corre, corre, Canelo,
que te comen las polillas.
Corre, corre con periquilla,
corre, corre y vuelve a correr.

PANCHITA. — *(Recita)*
Por correr, te has extraviado.
¿Dónde estás? ¿Dónde te encuentras?
Cuando te sientas cansado,
Ven y siéntate a mi lado. *(Ríe)*

FELINA Y SERAFINA. — *(Cantan)*
Corre, corre, corre, Canelo,
mira que si no pierdes juego.

PANCHITA. — *(Recita)*
Canelo ya se aleja.
Canelo ¿a dónde vas?
Mira que tu novia espera.
Canelito ¿a dónde vas? *(Ríen las tres)*

LAS TRES. — *(Cantan)*
No camines hacia atrás.
No camines hacia atrás.
Corre Canelo.
para adelante ya.
(Tiran los pericones)

FELINA. — *(Recita)*
Ay, se cayó el pericón.
Ay, se cayó en el salón.

SERAFINA. — *(Recita)*
Ay, se cayó el pericón.
Ay, se cayó en el salón.

PANCHITA. — *(Recita)*
Ay, se cayó el pericón.
Ay, se cayó en el salón.
(Los van recogiendo)

FELINA. — Mi pericón es éste...

SERAFINA. — Este es mi pericón...

PANCHITA. — Tengo tres. *(Bailan)*

LAS TRES. — *(Cantan)*
Con mi pericón.
Con mi pericón me paseo yo,
por el malecón.

PANCHITA. — *(Recita)*
Cuando salgo de paseo
luzco tan bella y preciosa,
que si voy con una flor
me dicen la mariposa.

LAS TRES. — *(Cantan)*
Con mi pericón.
Con mi pericón me paseo yo,
por el malecón.

FELINA. — *(Recita)*
Por la tarde va la brisa,
por la mañana el amor
y yo que soy una flor,
por la tarde voy de prisa.

LAS TRES. — *(Cantan)*
Con mi pericón.
Con mi pericón me paseo yo,
por el malecón.

SERAFINA. — *(Recita)*
Cuando todos me miran
con mi abanico me cubro yo
y cuando todos me miran
formo un alboroto atroz.

LAS TRES. — *(Cantan)*
Con mi pericón.
Con mi pericón me paseo yo
por el malecón.

PANCHITA. — *(Recita)*
Venga joven galante,
mi fiel constante
a mi lado por favor.
Y cúbrase con mi pericón,
hasta llegar al malecón. *(Ríen)*

LAS TRES. — *(Cantan)*
Pericón, pericón, pericón,
Con mi pericón.
Con mi pericón me paseo yo,
por el malecón.
(Ríen y cambian de lugar unas con las otras)
Por el paseo cerrado
voy caminando, voy caminando,
voy caminando,
hasta llegar al sitio donde se encuentra
mi amor.
(Ríen y hacen el mismo juego)
Lanlaralaralan.
Si le dijera, joven,
cómo me siento yo,
tendría pues sus besos
a montones, a montones.
montones para mí, montones para mí,
para sentirme más feliz.
(Ríen)

(RECITAN)
Mi rostrocubro con mi pericón,
mi rostro cubro y dejo libre mi corazón.
(Ríen)
Lanlaralaralan, Lanlaralaralan,
Lanlaralaralan,
Pericón, pericón pericón

(Salen moviendo los pericones)

(Cambian las luces. Después una luz a la derecha, allí está Rosita).

ROSITA. — Lo he oído todo. Así que me creen una anormal sin sentimientos... pues los tengo. Y no permitiré que se lo lleven, porque no ha hecho nada para merecer semejante castigo. A mí también me quieren desaparecer, para llevarme como criada a casa de Nerón. Y todo porque soy noble, por eso me desprecian y me insultan, y me dicen loca y anormal. Y si yo soy loca, más locas son ellas. Locas ridículas; así que: "Pericón, Pericón, Pericón. Ay, se cayó el pericón, ay, se cayó en el salón". *(Ríe imitando a sus hermanas)* "Lanlaralaralan, Lanlaralaralan, Lanlaralaralan". *(Transición)* Decrépitas, pellejas. Pero se acabó, no me tendrán más de sirvienta, cocinera, lavandera, ama de llaves, jardinera, intitutriz de viejas locas... y pronto seré según sus deseos la limpia orines de los perros de Nerón. Pero no lo permitiré... si ellas murieran. Entonces yo y mi hijo sí viviríamos felices. Pero qué va, estas hermanas mías están estudiando para ser Ceibas. Por muerte natural jamás saldríamos de ellas. Pero, si las arrollara un tren. Ojalá. Ojalá. Me han tocado mi punto serio. Mi hijo. Y por él soy capaz de todo. Hasta de matar a esas periquitas ripiadas. *(Comienzan a cambiar las luces)* Lanlaralaralan, Lanlaralaralan, Lanlaralaralan, el desayuno es más sabroso con un poco de veneno... el desayuno es más sabroso con un poco de veneno, el desayuno es más sabroso con un poco de veneno, el desayuno es más sabroso con un poco de veneno... *(Sale)*

(Entra Serafina mirando a todos lados)

SERAFINA. — ¿Dónde está mi velo? Déjame ver por aquí.

FELINA. — *(Aparece en el marco de la puerta de la izquierda)*

SERAFINA. — ¿Qué?

FELINA. — ¿Vas a volver por lo de Armando?

SERAFINA. — Sí. Pero yo no sé ni qué hacer. Antes de ayer, y ayer he ido hasta allá, le he hablado... y todo sin resultado favorable. Armando está empecinado en no dejarla salir. Después de desayunar iré allá, pero esta vez con un hombre que derribe la puerta.

FELINA. — Bueno... procura que esa mujer salga cuanto antes.

SERAFINA. — Le ha ofrecido diez centavos a un hombre para que derribe la puerta... ahora todo está arreglado, ¿no crees?

FELINA. — Pero, ahora falta que el hombre se arrepienta.

SERAFINA. — Imposible. Le hice firmar un contrato.

FELINA. — Eso está muy bien.

SERAFINA. — Soy mujer de negocios brillantes.

(Entra Panchita, trae en las manos un ramo de flores artificiales)

PANCHITA. — Miren qué flores. Qué colores. Lo único malo es que no tienen olor. Son artificiales. He llegado a la conclusión de que las flores artificiales son más prácticas que las naturales, fíjense: a éstas no tengo necesidad de echarles agua que crien insectos, estas flores no se marchitan nunca, siempre se conservan como acabadas de comprar. Las flores artificiales para mí, y las naturales para los muertos.

SERAFINA. — Esa es una idea estúpida e inverosímil. Razonada únicamente por un cerebro perturbado como el tuyo. Rosas, Rosas, Rosas, para Rosas tenemos bastante con nuestra Rosa de cultivo.

PANCHITA. — Pues no. En todo caso lo consultaré con Nerón. Si él dice que es una idea brillante, es brillante.

SERAFINA. Pero que tozuda.

FELINA. — Panchita... Serafina sacará hoy a la mujer definitivamente de la habitación.

PANCHITA. — ¿Sí? Qué bueno. Pero tienen que apresurarse, Armando deberá ser ingresado cuanto antes. Si no; ya tú sabes... *(Señala adelante)*

FELINA. — Hoy esa mujer saldrá a la calle... y pasado mañana Armando será ingresado.

PANCHITA. — Y hoy por la tarde vendrá Nerón a llevarse a Rosa. Qué contenta estoy. *(A Felina)* ¿Y cómo Serafina sacará a la mujer?

FELINA. — Porque esta vez, Serafina, se ha buscado a un hombre para que derribe la puerta, ofreciéndole diez centavos bajo contrato.

PANCHITA. — Está muy bien. Pero tenga cuidado no sea un borracho.

SERAFINA. — Felina, ¿sabes dónde está mi velo? No lo encuentro.

FELINA. — ¿Es posible que aún no te hagas la costumbre de tener un lugar para cada cosa? Aprende conmigo que tengo todo en orden.

SERAFINA. — Ah, aquí está. *(Se lo pone)*

FELINA. — Rosa, prepara el desayuno pronto.

ROSA. — *(Desde adentro)* **Ya voy.**

(Felina toma un velo que está encima de la mecedora y se lo pone, se sientan todas en la mesa)

SERAFINA. — Cómo tarda.

PANCHITA. — Lo hace adrede.

SERAFINA. — ¿Ya está el desayuno Nené?

ROSITA. — Lo estoy haciendo.

SERAFINA. — ¿Qué hora es Felina?

FELINA. — Las siete y media.

SERAFINA. — Se está haciendo tarde.

FELINA. — Rosa... ¿ya?

ROSITA. — Sí.

PANCHITA. — Ese desayuno.

SERAFINA. — Apúrate, Rosa.

ROSITA. — Voy.

PANCHITA. — Al fin. Felina tienes que buscar pronto una criada porque cuando se vaya Rosa para casa de Nerón, no tendremos quién nos atienda.

FELINA. — Ya puse un anuncio en el periódico.

PANCHITA. — ¿La pediste joven? Porque, si no, se nos aparece aquí una anciana perturbada, que terminaría por convertirnos en lo mismo.

FELINA. — La pedí joven. Aunque las jóvenes de veinte a treinta años les gusta colocarse donde haya caballeros, para sentárseles en las piernas. Y como aquí no hay ningún caballero, sino damas retiradas y viudas, temo que no venga ninguna

(Entra Rosa)

ROSITA. — El desayuno. *(Pone sobre la mesa la bandeja)*

LAS TRES. — Ya era hora...

ROSITA. — Bébanlo todo. Y espero que les caiga bien.

OTRA VOZ. — *(Desde afuera)* Rosita, Rosita. Corra que mataron a su hijo Armando; una mujer lo mató. Corra, Rosita. *(Risas)* A Armando lo mató una mujer en cuera. A Armando lo mató una mujer encuera. A Armando lo mató una mujer encuera... *(Risas)*

(Rosita se queda lívida, después sale corriendo por la derecha, Serafina y Felina se levantan)

PANCHITA. — No se muevan... ¿a dónde van ustedes? Pero si es una noticia formidable. Vamos, vuelvan a la mesa. Dejen a Rosa que se las arregle como pueda. Ay, que felicidad, al fin salimos de Armando, las angustias de años han terminado en un segundo. Ahora me pintaré el pelo, me daré arrebol en las mejillas, me volveré a casar y al fin podré acompañarlas a misa. Vamos a dar una gran fiesta. Mis queridas hermanas, pondremos nuevos cortinajes, arreglaremos toda la casa, que está algo descuidada. Qué felicidad. Qué felicidad. Esperen. ¿Qué? ¿Cómo? ¿Son ustedes los cabezudos? ¿Se han enterado de la noticia? Qué bueno. Qué bueno. ¿Cómo dicen? ¿Que ya está todo arreglado? Naturalmente. ¿Cómo? ¿Que no me llevarán? Gracias, gracias. ¿Qué, ah, que nos tomemos el café con leche que se enfría? Claro. Claro. *(A las hermanas)* Vamos, hay que desayunar, debemos complacer a los cabezudos, dicen que está muy sabroso, y ellos siempre lo saben todo. *(Beben)*

TELON



DOS PREGUNTAS SOBRE EL CONGRESO

Ante el próximo Congreso de Escritores y Artistas LUNES decidió formular a futuros delegados al Congreso, 2 preguntas:

1.-¿Qué temas llevaria Ud. al Congreso?

2.-¿Qué repercusiones cree Ud. que tendrá el Congreso en la cultura en Cuba?

He aquí las respuestas que recibimos.



RENE PORTOCARRERO

P.—El de la pintura, que ha sido y es la pasión y razón de mi existir.

R.—En estos momentos en que nuestra patria decide su destino histórico nos resulta altamente importante y necesario dilucidar nuestros problemas artísticos y culturales. Esta ocasión única nos la propicia nuestra Revolución.

JOSE LEZAMA LIMA

P.—El tema de la poesía, el tema de la imagen hipostasiada o imagen histórica.

R.—Una repercusión grande, porque se logrará una unidad tonal y así la participación del artista no será un brote caprichoso endocrinal, sino la claridad momentánea que se obtiene cuando actuamos con el misterio evidente de la imagen.

MYRIAM ACEVEDO

P.—Mi tema eterno: el teatro.

R.—Sólo el tiempo podrá perfilar esto con toda nitidez. Pero no hay que olvidar que los fundamentos de esta Revolución son positivos, y por lo tanto, sus frutos no pueden ser otros que los mejores. PATRIA o MUERTE. VENCEREMOS.

VICENTE REVUELTA

P.—¿Qué temas llevaría usted a este Primer Congreso de Escritores y Artistas Cubanos?

R.—La libertad del artista con relación a: su finalidad social e histórica; las características particulares de esta libertad en forma y contenido, por necesidades de su tiempo y su sociedad, y sus deberes y derechos frente al pueblo.

P.—Las limitaciones o los estímulos creadores que pueden nacer de todas esas condiciones anteriores.

R.—¿Qué influencia cree usted que tendrá ese Congreso sobre la cultura en Cuba?

—Sobre todo, creará un ambiente positivo para que en un plano de polémica franca y democrática, se haga consciente en el intelectual y en el artista la responsabilidad de su trabajo en la Revolución.

VIRGILIO PIÑERA

P.—¿Qué temas llevaría usted al Congreso de Escritores?

R.—Bueno, tengo entendido que hay un temario del Congreso. Si mal no recuerdo dicho temario consta de tres puntos principales, a saber: 1) La responsabilidad creadora de los escritores y artistas ante la Revolución y el pueblo de Cuba. 2) Intercambios, contactos y cooperación de los intelectuales y artistas cubanos con los de Latinoamérica y de todos los paises del mundo, en defensa de una cultura popular, de la soberanía nacional y la paz universal. 3) Problemas de la organización de la Asociación de Escritores y Artistas Cubanos.

Como se ve es un temario inobjetable y todo escritor honesto debe propugnarlo. Particularmente me interesa del segundo punto del temario el inciso d) que reza: **Acercamiento recíproco entre los escritores y artistas y el pueblo.**

A mi entender es éste el punto decisivo en nuestra cultura. En tanto no se opere ese acercamiento nos sentiremos incomunicados. Por otra parte no creo que nadie se las vaya a dar de profeta para augurar sobre el modo de acercarse el pueblo al escritor y el escritor al pueblo; más bien estimo que al hablar de este punto vitalísimo tratemos de llevar al ánimo del pueblo nuestra fe y simpatía en él y la profunda necesidad que sentimos de verlo reflejado en nuestras obras. Se me dirá que obras son amores y no buenas razones... De acuerdo, pero no sé de escritor alguno que pueda decir con precisión de milímetros en qué consistirá su acercamiento al pueblo.

P.—¿Qué repercusión cree usted que tendrá el Congreso en la cultura cubana?

R.—Incalculable y, no hay que dudarlo, beneficiosa. El escritor, al darse carta de naturaleza (hasta la Revolución era una persona privada, sin mayor contacto con el público) se sentirá en condiciones óptimas para impulsar nuestra cultura. Los deberes y derechos inalienables que el actual Congreso otorga al escritor, al artista en general, aseguran la libre expresión del pensamiento al mismo tiempo el desarrollo de un arte verdaderamente revolucionario en todos los sentidos. No hay duda que el atascado carro de la cultura cubana se pondrá en franco movimiento por el movimiento conjugado de artista, pueblo y revolución.

ENRIQUE LABRADOR RUIZ

P.—Todos los temas necesarios para establecer las condiciones de trabajo futuro. Hablo como escritor no marginado ni fuera de foco, pues aunque hace un tiempo que no publico creo que debo mantenerme en la línea. El escritor, el novelista concretamente, siempre es un testigo de su tiempo. Este tiempo nos está dando razones para el trabajo de mañana.

R.—El Congreso, tal como yo lo veo, vendrá a decir que los que estamos por la verdadera cultura del pais cosecharemos trigo de primera calidad. Ningún pais puede dejarse a merced de gustos personales: todos los artistas cubanos vamos a vernos las caras para la gran labor que nos espera. Estoy en las mejores condiciones de tener paciencia y preparar la guerra para la tarea de luego, de después.

NATALIO GALAN

P.—¿Qué influencia cree usted que tendrá el Congreso en la cultura cubana?

R.—Como el momento que atravesamos es en definitiva un periodo didáctico, en el que van a definirse todos los fundamentos de nuestra cultura, que hasta el momento de la Revolución estaban dispersos, el empeño debe estar encaminado más a principios generales que a desarrollo de tesis como si ya se estuviera en completo florecimiento. Será a través de esta actitud que el Congreso llegará a una influencia definitiva en el futuro desarrollo de la definición de nuestra cultura.

P.—¿Qué temas llevaría usted al Congreso?

R.—Uno solo: aquel que considero imprescindible en todo artista creador: su obra en el preciso momento que entra en contacto con ese nuevo público que va a admirarla. Un tema que mantenga al artista en su mundo y al mismo tiempo abarque la sociedad que le respalda. Temas como éstos abundan y no creo difícil dar con el que más le conviene a los compositores como clase trabajadora.

CESAR LEANTE

P.—¿Qué temas llevaría usted al Congreso?

R.—A mi entender el tema más importante a debatir en el Congreso es la forma en que el intelectual puede participar direc-

tamente, como tal, esto es, con su obra, en la labor creadora de la Revolución.

P.—¿Qué influencia cree usted que tendrá el Congreso en la cultura cubana?

R.—Indudablemente ha de tener una ancha repercusión, pues es la primera vez en Cuba que los intelectuales se reunirán para discutir conjuntamente sus opiniones frente a la creación artística, mas ello dependerá también, en gran parte, de que en el Congreso se debatan con amplitud de criterios y absoluta honestidad, todos los problemas que en una sociedad socialista, tan luminosa de posibilidades pero al mismo tiempo tan plena de responsabilidades, implica el quehacer intelectual.

ALEJO CARPENTIER

P.—¿Qué temas llevaría usted al Congreso?

R.—La necesidad de emprender en equipo, con espíritu de equipo, ciertos trabajos de investigación, de recopilación, de revisión histórica y crítica que, por su naturaleza, requieren la concertada labor de distintos especialistas. Hay temas de suma importancia para Cuba que aún no se han abordado de manera satisfactoria por no haberse construído el equipo necesario a su estudio, ni establecido el método de distribución del trabajo

P.—¿Qué influencia cree usted que tendrá el Congreso en la cultura cubana?

R.—Gracias al Congreso habrán de reunirse muchas energías dispersas. De las conversaciones y discusiones surgirán, estoy seguro de ello, muchas orientaciones útiles. . . Creo que el Congreso, por el hecho mismo de tener lugar en este momento capital de nuestra historia, constituye uno de los acontecimientos capitales de nuestra actividad literaria y artística pasada y presente.

LUIS MARTINEZ PEDRO

P.—¿Qué temas llevaría usted al Congreso? . .

R.—El Abstraccionismo como medio de expresión revolucionaria.

P.—¿Qué repercusión cree usted que tendrá el Congreso en la pintura cubana?

R.—El Manifiesto de los Intelectuales y Artistas Cubanos, que se dio a la publicidad al mundo entero el 19 de noviembre de 1960, así como el temario del Primer Congreso de Artistas y Escritores Cubanos, nos hace pensar firmemente que los creadores tenemos, por vez primera, las más amplias perspectivas frente a la creación plástica. Perspectivas que redundaran positivamente en beneficio de la cultura popular, el mejor entendimiento entre los hombres y la consolidación de la Paz Mundial.

JOSE RODRIGUEZ FEO

P.—¿Qué temas llevaría usted al Congreso?

R.—Uno de los temas fundamentales que debe analizarse es la relación del escritor con su pueblo. En la actualidad, el crítico debería enfrascarse en una lábor de divulgación de los principales aspectos de la ideología revolucionaria. Me parece que el gran poeta turco Hikmet, estuvo muy acertado cuando planteó la necesidad de que nuestros intelectuales estudiasen a fondo los fundamentos de la filosofía marxista. ¿Cuántos de nuestros escritores conocen, por ejemplo, las ideas de Marx, Engels, Plejanov, y otros teóricos marxistas sobre el arte y la literatura? Una revolución implica una revisión de los viejos valores y conceptos, una definición concreta de las necesidades que plantea la nueva realidad histórica-social. Explicar al pueblo, a los que Gramsci llama los "simples", las teorías que sustenta las prácticas del marxismo es una de las tareas más apremiantes. Creo que es a través de artículos y charlas que los intelectuales mejor pueden llevar a cabo esta tarea. Si es necesario el Congreso debería preparar el camino para que los intelectuales puedan organizar un temario y planear nacionalmente estas labores de divulgación ideológica. Establecer una intima comunión del escritor con su pueblo no significa solamente que el poeta lea sus poemas ante tal auditorio o que el crítico analice ciertas corrientes culturales en un libro. Los intelectuales, por su preparación y conocimientos, deberían de encargarse de propagar y analizar frente a las masas los porqués de todos los cambios radicales que ha sufrido nuestra sociedad. Un ejemplo, para explicar por qué la Revolución ha abolido la libre empresa al hombre de la calle, es necesario un conocimiento de la historia, del desarrollo de las ideas económicas, del imperialismo, etc. Esto implica, al fin y al cabo, esclarecer los fundamentos esenciales del socialismo. Ya muchos se han dedicado a esta tarea, dictando charlas en centros de trabajo y círculos sociales, pero esto es algo que debe contar con el apoyo unánime de todos nosotros. Este es uno de los temas que deben predominar en las deliberaciones del Congreso.

P.—¿Qué repercusión tendría el Congreso en la cultura?

R.—La respuesta anterior implica una repercusión enorme para la cultura en Cuba, ya que lo que se busca es la creación de una cultura que abarque a todas las capas del pueblo. Es decir, impartir un conocimiento de los fundamentos del socialismo implica crear nuevos valores, una nueva visión de las relaciones sociales por la cual el hombre del pueblo tenga conciencia del formidable papel que le tocará desempeñar en el futuro desarrollo de la nación. Jamás se dio la oportunidad en Cuba de congregar a sus artistas y escritores. Este hecho en sí tendrá necesariamente que contribuir de manera valiosa a la divulgación de la cultura y a la incorporación de todo el pueblo a la misma.

FELIX PITA RODRIGUEZ

P.—¿Qué temas llevaría usted al Congreso?

R.—Llevaría el que considero fundamental y decisivo en el momento cubano: el de la posición a tomar por el escritor, —o el creador en todas sus manifestaciones—, frente al hecho trascendente de la Revolución. Creo que la función del creador lo es siempre de servicio a la colectividad en que se desenvuelve, y en definitiva, a todos los hombres. Y en el caso —que es el nuestro hoy— en que una revolución destruye una estructura social caduca e injusta, y levanta en su lugar otra, inspirada en la justicia y el bienestar para todos, esa función de servicio del creador debe darse por entero a la tarea revolucionaria. Lo contrario, mientras cientos de miles de jóvenes recorren la isla de un extremo al otro, con la cartilla de alfabetizar en sus manos, haciendo posible que mañana todos los cubanos puedan leer los libros de sus escritores, mientras se produce la hermosa epopeya de los maestros voluntarios y mientras el Gobierno de la Revolución lleva adelante el más vasto plan cultural y artístico que se haya emprendido nunca en el mundo, lo contrario, repito, sería inadmisible y absurdo. Creo que este tema, llevado hasta sus últimas implicaciones, es el más importante que pudiera ser tratado y espero que lo será.

P.—¿Qué influencia cree usted que tendrá el Congreso en la cultura cubana?

R.—Creo que será decisivo para nuestra cultura, si de él sale, como lo espero, el nuevo concepto del creador y del artista, acorde con la magnitud del fenómeno revolucionario en nuestra patria.

SANDU DARIE

P.—¿Qué tema llevaría usted al Congreso?

R.—La inventiva de la pintura contemporánea y la superación del hombre.

P.—¿Qué repercusión cree usted que tendrá el Congreso en la pintura cubana?

R.—Estimular la creación artística.

NATIVIDAD G. FREIRE

P.—¿Qué temas llevaría usted al Congreso?

R.—Llevaría uno que me parece primordial para estimular la creación dramática en Cuba y acercar el pueblo a la actividad teatral: la fundación de talleres de trabajo donde los autores puedan probar sus obras y comprobar su efectividad escénica. Así los autores entrarán en contacto con su oficio y además irán pulsando las exigencias del pueblo.

P.—¿Qué influencia cree usted que tendrá el Congreso en la cultura cubana?

R.—Del Congreso saldrán las estrechas y directas relaciones que necesitamos con los demás intelectuales del mundo, y eso será de gran beneficio para la cultura y la revolución cubana. Esta laboriosa reunión de intelectuales y artistas tiene que repercutir en una mayor producción de la literatura dramática cubana así como en una intensa investigación y estudio de nuestra tradición nacional.

HEBERTO PADILLA

P.—¿Qué tema llevaría usted al Congreso?

R.—Propondría el estudio de formas para que el artista cubano pueda dedicarse profesionalmente a su obra sin que se levanten delante de él el hambre o la indiferencia; propondría la reafirmación de que la labor creadora de nuestros artistas es un arma revolucionaria de primera línea; pediría que se ofrezcan a nuestros artistas —con sus singularidades estéticas— amplias facilidades de difusión que los acerquen al pueblo.

Insistiría en que la calidad de nuestros trabajos deberá primar sobre las buenas intenciones y en que el artista revolucionario sea el primer exigente en llevar su calidad a los mejores logros. Insistiría en buscar los medios de vincular cada dia más el artista a su pueblo y se estimule la variedad, la independencia, la experimentación artística en beneficio de la universidad de nuestro arte (que será, en definitiva, la universidad de las posibilidades estéticas de nuestro pueblo) de modo que coexistan sin antagonismos insalvables, la obra de Lezama Lima y Nicolás Guillén, la de Pita Rodríguez y Eliseo Diego; la de Enrique Labrador Ruiz y Alejo Carpentier; la de Navarro Luna y Pablo Armando Fernández, la pintura de Lam y la de Orlando Llanes; la música de Orbón y la de Nilo Rodríguez; el ballet clásico y la danza folklórica. Discutiría para que nuestra vida cultural alcance mayores estímulos, amplitud de criterio, crítica honesta.

Que ante nuestros artistas no vuelva a levantarse nunca más la sombra de Fidelio Ponce de León, Carlos Enríquez y Luis Felipe Rodríguez, muertos en medio de la miseria y de la indiferencia.

P.—¿Qué repercusión cree usted que tendrá el Congreso en la cultura?

R.—Creo que tendrá una enorme repercusión, sin lugar a dudas.

ADOLFO DE LUIS

P.—¿Qué temas llevaría al Congreso?

R.—De ser posible me gustaría plantear lo necesitados que estamos de un teatro a tono con el momento que vivimos, y con-

sugerar seriamente sugerencias y experiencias que conduzcan a esa finalidad. El teatro que se hace actualmente no corresponde a un país revolucionario, y, aunque desde luego, siga representándose el repertorio universal, porque de lo contrario caeríamos en una estrechez absurda de criterio, estimo que las obras extranjeras a representar deben sustentar tanto en su tesis como en la proyección dramática digamos formal, un rango intelectual que sea asequible al gran público. Esto desde luego es poco común y depende básicamente del dramaturgo que se seleccione indistintamente, pero considero altamente saludable ese rigor en el equilibrio de nuestro movimiento teatral, que actualmente resulta vacío, casi sin sentido. Siendo el teatro un género artístico fundamentalmente popular y coincidiendo con la magna tarea que ha emprendido el Gobierno para llevar la cultura a los más apartados lugares del país, considero oportuno de nuestra parte coadyuvar a tan noble empeño con todo entusiasmo mientras dure el mismo, y quizás un poco más, en la seguridad de que el resultado ha de ser grandioso tanto para los artistas como para el pueblo en general. Como no soy amigo del panfleto, es que me gustaría someter a la consideración de otros distinguidos delegados internacionales y del patio este tema, en espera de hallar una solución sensata que balancee prodigiosamente los elementos artísticos y sociales de este tipo de teatro "temporal" que bien pudiera resultar la piedra angular de nuestra definitiva dramaturgia nacional.

P.—¿Qué repercusión cree que tendrá el Congreso en la cultura cubana?

R.—Indudablemente que el Congreso aportará a nuestra cultura una serie de resultados beneficiosos. Es la primera vez que tiene lugar en Cuba un evento de esta índole, lo que ya de por sí es más que plausible. Si añadimos que un conglomerado de notables músicos, pintores, poetas, actores, cantantes, directores, etc., de distintos países europeos y latinoamericanos nos acompañarán durante los días que dure el Congreso, es razón más que suficiente para que aprovechemos esta oportunidad única de cambiar impresiones con todos ellos y tracemos una serie de metas tendientes a superar definitivamente las grandes deficiencias artístico-culturales que hasta ahora hemos venido padeciendo. Estamos en vísperas pues, de un gran acontecimiento nacional.

LORENZO GARCIA VEGA

R.—Dentro del temario del Congreso de Escritores y Artistas, me fijo en su decisión de tratar sobre la recuperación de la tradición cultural cubana y su integración en la cultura universal. Entiendo que en esto, se ha de centralizar la mirada sobre la libertad creadora del escritor, y su necesaria vocación hacia ese destino certeramente señalado por Sartre: "si se quiere hablar de algún modo del compromiso del poeta, digamos que es el hombre que se compromete a perder". Es decir, que hemos de exigir el compromiso de nuestros escritores, en la calidad de su búsqueda, o sea, en su vocación de llevar hacia la tensión de una estructura, su más auténtica presencia sobre las cosas. Esto conlleva, por supuesto la necesidad de no dejar de fijar nuestra mirada, sobre esa integración en la cultura universal; y, para ello, como tema adicional a proponer en nuestro Congreso de Escritores, creo debe insistirse, en la urgencia que para todos nosotros tiene la pronta solución de los problemas sobre la importación de libros publicados en nuestra lengua, por editoriales argentinas o mejicanas.

R.—Creo que la importancia de este Congreso, en relación con la cultura cubana, puede significarse, en el reconocimiento que en él se haga, a la dignidad y libertad creadora del escritor y del artista; o sea, en el reconocimiento que se haga, sobre el deber y derecho que tiene todo aquel que se expresa, a anudarse en aquella tensa zona que nos señalaba Martí, cuando hablaba sobre el trabajar en lo que no se conoce.

Reconociendo, pues, este Congreso, la plena dignidad que adquiere el escritor, al comprometerse con su más intransferible vocación, decidirá también, el fijar la oscura pero creadora relación, que el escritor tiene con su pueblo y con su momento histórico; y cómo desde la fidelidad a esta actitud, el escritor cubano, cualquiera que sea su posición estética, no podrá dejar de aceptar, como necesarias bases de su medio social, las concepciones que esta Revolución ha sustentado sobre la socialización de los medios de producción, sobre el brutal determinismo del capitalismo moderno, y sobre el cristiano sentido del pobre en la tremenda justicia de su lucha.

MARIO PARAJON

R.—Ante todo, yo trataría el tema de la situación del artista y del intelectual. ¿Quién es ese sujeto que escribe, que pinta, que esculpe, que compone música? Para algunos griegos, se trataba nada menos que de un profeta. Para ciertos monarcas y nobles era un esclavo de cadenas doradas, a ratos intrigante, a ratos bufonesco, a ratos celestino. En la Francia del siglo pasado era casi un dios omnipotente, en la Alemania de Hitler era un apestado y en la Cuba de otros tiempos era un desconocido. Estas alteraciones, por supuesto, revelan altas y bajas en la estimativa de eso que se llama la vida intelectual. Y que no es otra que aquélla que devela la cotidiana, la presenta en su mar de contradicciones y emprende con ella una acción de segundo grado: la de criticarla mostrándola.

Para develar, criticar, mostrar y demostrar, hace falta trabajar con alegría y con libertad, discutir abiertamente; no huirle a la polémica constructiva, amar la verdad (venga de dónde venga) y sentir esa holgura de adentro desde la cual la inteligencia se dispara en sus juegos y en sus riesgos. Es imprescindible que con las brisas del mar nos lleguen libros de todas partes del mundo, revistas, profesores, catálogos y periódicos.

¿Cómo hacer para que escritores y artistas trabajen siempre en esas condiciones? ¿Cómo favorecer la creación de centros de libre investigación literaria, filosófica, sociológica, histórica o plástica? ¿Cómo lograr que se publiquen todas las novelas, los cuentos, las obras de teatro de contenido y continente distintos? Esos deben ser algunos de los temas a discutir en este Congreso.

De la libertad con que se traten, del empeño que pongan los delegados en resolverlos, dependerá su repercusión en la cultura nacional.

MANUEL NAVARRO LUNA

Vamos a ver si podemos contestar las dos preguntas dejando más bien fluir las ideas, concretando, depurando, destilando.

Al prepararnos para el Congreso, deben servirnos de orientación en todo momento las palabras del Presidente Dorticós en el sentido de que debemos acudir a él para servir a la Revolución y con humildad y honradez intelectual. Creo además que nuestra actitud debe ser sobre todo de unidad y de fraternidad. Repito que debe guiarnos sobre todo el deseo de servir a la Revolución. Los prejuicios intelectuales deben ser abandonados al disponernos a trabajar en el Congreso, de otro modo no podremos trabajar a plenitud, como se espera de nosotros, y lo que importa es que el Congreso y el aparato que surja de él llámese una asociación o una unión de escritores, estén plena y profundamente al servicio de la Revolución.

A la Revolución debe servirla el Congreso atrayendo al creador y a la capacidad creadora. Pensemos que ésta es una Revolución de los humildes, que en el pueblo hay posibilidades tremendas que están esperando ser atraídas.

A este respecto recuerdo las palabras de Blas Roca, dichas en el informe del Pleno del Comité Nacional del Partido Socialista Popular, el pasado 25 de enero, y en el espíritu de toda la tesis de Mao Tse-Tung favorable a la política de ganar amigos: "El tacto es necesario para no hacer un enemigo de la Revolución de quien pueda ser un amigo o mantenerse simplemente como neutral". De ahí que creamos en la atracción de la capacidad creadora, no en la repulsión.

Yo llevaría al Congreso estas ideas, y las expondría si tengo que hablar. Invocaría las palabras del Presidente Dorticós, y la unidad por la cual hemos trabajado durante años: unidad del proletariado, de los campesinos, ahora de los escritores y artistas.

Pienso en los jóvenes de nuestra tierra cuando digo atracción y no repulsión, pienso en la necesidad de propiciarles todas las posibilidades intelectuales y artísticas. Concretando más: no podemos hacer un Congreso y contentarnos con una asociación a la cual vayamos a lucirnos. Allí es preciso ir a servir. Y servir sería crear una unión de escritores que ayudara a la orientación de toda una juventud que hasta este momento no ha encontrado un cauce. ¿Cómo sabemos que en esa gran masa del pueblo no están los grandes poetas, las grandes artistas, los clásicos de que habla Nazim Hikmet? Pensar que clásicos pueden ser únicamente los conocidos es erróneo, por eso es erróneo negarle todas las posibilidades a un creador en ciernes porque nadie, que yo sepa, ha nacido clásico, sino que se ha hecho.

Goethe decía que la inspiración no viene a los irresolutos. Los consagrados no verán su gloria disminuida si resueltamente abren los brazos a las posibilidades latentes de creación que tiene el pueblo.

Vamos a un Congreso de Escritores y Artistas en medio de una Revolución de los humildes por los humildes y para los humildes. Independientemente de que se prefiera una u otra forma estética debemos recordar esto siempre. No conocemos a los que existen, a los que están ahí esperando su oportunidad de crear.

Una última palabra. La Revolución está por encima de todo. Por eso debe animarnos el mayor entusiasmo, los mayores alientos. Ir al Congreso con otro espíritu sería negativo.

JOSE A. BARAGAÑO

—¿Qué tema presentaría usted al Congreso?

—Esta pregunta está muy ligada al punto número 1 del temario provisional aprobado por el Comité Gestor del Primer Congreso: el tema fundamental de la responsabilidad del escritor. Yo podría presentar muchos temas; tan vasto es el mundo del arte y de la literatura: desde concepciones estéticas generales hasta los problemas concretos más apasionantes y dignos de estudio. Pero no se trata de eso. Yo tengo que preguntarme y creo que así debió formularse esta pregunta, ¿qué temas sirven al desarrollo de la Revolución, al avance incontenible de las masas, a la realización de un Congreso cuyas tareas prácticas obtengan un éxito digno del pueblo que lo facilita? Y eso es lo que me planteo. Esa pregunta es difícil de responder. Muy difícil. Porque exige un análisis muy serio y muy profundo de uno mismo y de la situación en que se desarrolla el Congreso.

Un hombre que hace un arte profundo, hace años, hablando de la experiencia de las revoluciones, me decía una frase que no sé si era de él o de un gran teórico: "cuando el estado revolucionario está en peligro todos los medios son buenos para defenderlo". Es cierto. Yo no creo que el Estado Revolucionario que el pueblo cubano se ha dado esté en peligro, para defenderlo está todo el pueblo cubano. Pero todas las amenazas contra la Revolución. Ante las tareas enormes de la construcción de una socie-

dad socialista, yo en lugar de plantear temas, preferiría responder preguntas que el propio pueblo se hace, y acudir con mi obra a defender lo que siempre he estado dispuesto a defender con mi vida. Por lo tanto en el Congreso plantearía los temas que hiciesen más efectiva la integración absoluta del escritor y el artista a la Revolución.

—¿Qué efecto cree usted que tendrá nuestro Primer Congreso sobre el desarrollo ulterior de la cultura nacional?

—El Primer Congreso será un acontecimiento que superará los límites nacionales, porque la Revolución supera con mucho los límites nacionales. La manera de superar esos límites es lo que importa. Y es mi esperanza y la de todos los que en esto trabajamos que el Primer Congreso al incorporar a los artistas de manera definitiva y profunda a la actividad de la Revolución, hará posible una gran literatura y un gran arte socialista y revolucionario, destinado a tener una gran influencia en Cuba y en toda América Latina.

JUAN BLANCO

P.—¿Temas para el Congreso?

R.—Es obvio que son excelentes aquellos que promuevan la integración eficaz de todos los escritores y artistas en las tareas revolucionarias y en la Revolución.

También aquellos propiciadores de que los problemas relacionados con la creación y divulgación artísticas sean invariablemente resueltos por la discusión libre en los medios artísticos y en el transcurso de la práctica del arte; y de que, en el más breve plazo posible, se encomiende a los propios artistas la administración honoraria de tan altos aspectos de la cultura y desaparezca para siempre hasta el más mínimo vestigio de burocratismo en estas cosas.

Creo que el Congreso arribará a resultados concordantes con los temas que acabo de exponer. Si esto fuere así y si sabemos mantener el sano principio maotsetuniano de "que cien flores se abran; que compitan cien escuelas ideológicas" y únicamente consideramos "hierbas venenosas" indignas de ser divulgadas a aquellas obras de contenido contrarrevolucionario, la repercusión favorable de este Congreso en el progreso de la cultura sería enorme.

FAYAD JAMIS

P.—¿Qué tema presentaría usted al Congreso?

R.—Hay una larga serie de asuntos que sería interesantísimo tratar en el Congreso próximo a celebrarse. Todos sabemos que ninguno, o casi ninguno, de los problemas fundamentales de nuestra cultura ha sido discutido en escala nacional. Por suerte para nosotros, tenemos por delante un enorme trabajo lleno de toda clase de estímulos y dificultades a través de los cuales nuestro avance será incontenible en los años venideros. Creo que los puntos que anuncia el temario son, en grandes líneas, lo fundamental de las tareas a realizar en nuestro Primer Congreso. Yo, personalmente, no dejaría de insistir en el punto número uno, que se refiere al modo de mejor servir, con nuestro trabajo creador, al desarrollo cultural y general de nuestro pueblo en revolución. Y me parece que para ser verdaderamente útiles en ese empeño, y para comprender y resolver mejor los problemas estéticos y de toda índole que se nos vayan presentando, es de absoluta necesidad lograr que todos nosotros nos vinculemos de un modo más estrecho a la vida de nuestro pueblo y al esfuerzo grandioso que el mismo realiza, en todos los frentes, por la edificación del socialismo, es decir, por la paz, por el bienestar, la cultura y la alegría.

P.—¿Qué efecto cree usted que tendrá nuestro Primer Congreso sobre el desarrollo ulterior de la cultura nacional?

R.—La cultura nacional entró, desde el triunfo de la Revolución, en un período de desarrollo progresivo, con posibilidades ilimitadas tanto en su alcance (quiero decir, en su acercamiento a las grandes masas de nuestro país), como en su calidad y madurez histórica. Creo que nuestro Primer Congreso ayudará a encauzar, con amplitud y generosidad, el poderoso impulso creador que siempre latió en nuestro pueblo y que en un futuro próximo deberá reflejar sus propias entrañas de un modo original, vigoroso y universal.

JUAN MARINELLO

P.—¿Qué temas lleva al Congreso Nacional de Escritores y Artistas?

R.—Muchos son los asuntos que sugiere el temario del Congreso. Hay uno de singular interés y sobre el que me gustaría discurrir: el del aprovechamiento pleno de nuestra tradición cultural progresista.

Mucho se ha hablado de herencia cultural y muchos pecados se han cometido en su nombre. Sólo las herencias con signo positivo son dignas de la aceptación. Por suerte, nuestro caudal apetecible es poderoso y continuado. En el panorama general de América, significamos un caso feliz de continuidad del pensamiento libertador. Sin duda por ello hemos llegado a ser, somos ahora, tierra señera y guiadora.

La historia del pensamiento nacional se abre con una figura gigantesca, la del Padre Varela. No sólo "nos enseñó a pensar", según la conocida frase, sino que nos trazó la senda del pensamiento sin aturdimiento ni miedos. Su lección sirve para hoy y para mañana. Heredia es la poesía conmovida por el sacudimiento íntimo y colectivo, su mensaje tiene mucho que hacer entre nosotros. Del Monte es la anotación responsable cultivada y ansiosa. Ojalá lo imitemos. Luz y Caballero, el magisterio desvelado y dignificador, siempre fecundo. José Martí —el caso de mayor ejemplaridad—, supone para nosotros la cultura desembarazada y rica (hay que conocer muchas literaturas, para no ser esclavo de ninguna de ellas, decía): la originalidad nacida de la entraña, la vibración dramática con los anhelos más profundos de su pueblo, la activa sintonía con las grandes causas de su tiempo. Por todo ello, Martí es la presencia histórica más beligerante del presente.

En la etapa republicana la buena tradición es casi actualidad: de tal modo contradice y combate la dura servidumbre imperialista, que su valor es extraordinario. Pudieran citarse muchos nombres dignos de la recordación estimulante. Pensemos, sin restar estatura a otros, en dos grandes viejos y en dos grandes jóvenes: Varona, Sanguily, Julio Antonio Mella y Rubén Martínez Villena. Mentes de excepción, los cuatro denuncian —cada uno a su tiempo y dentro de su temperamento—, la fuerza esclavizadora rota por la gran revolución de Fidel Castro.

La tradición positiva requiere, naturalmente, devoción profunda, estricto sentido discriminativo y firme entendimiento dialéctico. Es un campo fertilísimo, tanto en los linderos matrices como en los recodos peculiares. Ojalá nuestro Primer Congreso de Escritores y Artistas sepa encontrar el cauce oportuno para que la buena herencia cultural impulse la Revolución Socialista.

P.—¿Qué repercusión cree que tendrá el Congreso en la cultura cubana?

R.—No es fácil precisarlo; pero su influencia será sin duda sensible y favorable. Debemos ser muy conscientes del momento que vivimos, momento de grandes y profundos cambios sociales. El que crea que la orientación que salga de este Primer Congreso será impecable y duradera, está equivocado. La cercana reunión será, por fuerza, una ocasión de tanteo y arranque —y ya esto señala su importancia.

Nuestro Congreso se efectúa en los albores de la primera revolución socialista de América, y eso obliga a mucho. Los escritores y artistas que van a congregarse el próximo día 26 han de meditar sobre las maneras de servir, desde su foro, la gran revolución en marcha. Ello supone una afinada percepción de las apetencias colectivas e individuales del instante; ello exige una posición muy neta ante los objetivos hacia los que va nuestro pueblo; un ímpetu primordial por ofrecer la expresión de más valor y singularidad a los grandes temas y problemas de la hora. Por otro lado, el creador que va a vivir en una sociedad socialista ha de mudarse en sí mismo, en su propósito, en su ideario, en su función y en su conducta. No andaba descaminado Nazim Hikmet cuando pedía que nuestros artistas y escritores mirasen hacia sus colegas de los países socialistas. Sólo el entendimiento activo del mundo de justicia que marcha hacia el mañana puede ofrecer el enfoque que franquee la obra magna. Hay que ser dignos del presente y penetrar la hondura y la grandeza de la hora que vivimos. Cuba, la Cuba libre, independiente, democrática y socialista ofrece a nuestro hombre de sensibilidad y pensamiento la oportunidad de una obra de firme grandeza. Fuera de ésto, digamos como el gran poeta, "todo lo demás es sombra".

